افتتاحية . .

الأبعـــاد الثقافيـــة للحرب على سورية

□ مالك صقور

الحديث عن الأبعاد الثقافية للحرب على سورية، لا ينفصل ـ في رأيي ـ عن الحرب العسكرية، الاقتصادية، السياسية التي تدور رحاها الآن على الأرض السورية، وتزهق الأرواح، وتدمّر سورية تدميراً مبرمجاً، ممنهجاً، منظماً، طال البشر والشجر والحجر، وما زالت هذه الحرب تستنزف طاقات الشعب وتقوّض ما تبقى من البنية التحتية.

وإن تكن الحرب الاقتصادية قد أعلنت على سورية بالحصار الاقتصادي السياسي قبل أكثر من عقد؛ فإن الحرب الثقافية غير المعلنة قديمة على الثقافة العربية عموماً، وقد جاءت هذه الحرب تحت مسميات كثيرة، وعناوين مختلفة.

والحديث في هذا الموضوع، يتطلّب العودة إلى الماضي البعيد والقريب، لمعرفة نشوء وتشكّل الأبعاد الثقافية وأشكالها في تتابعها الزمني عبر مراحل التاريخ.

قبل العودة إلى الماضي، وعرض الموجز التاريخي، من المفيد أن نحدّد معنى كلمة "ثقافة"، لما لهذه الكلمة في الأذهان من دلالات ومفهومات مختلفة من خلال استخدامها في شتى مناحي الحياة. مع أن كلمة "ثقافة" حديثة العهد في حياتنا الفكرية، وهي جديدة على ثروتنا اللغوية، كما يقول محمد عابد الجابري: "آية ذلك: أن معاجمنا لا تعطينا عن أصل هذه الكلمة ومشتقاتها إلا هاتين الدلالتين أو ما يشبههما: يقال ثقف الولد، أذا صار حاذقاً... وثقف الكلام: حذقه وفهمه بسرعة".

ويقال كذلك: "ثقف الرمح إذا قوّمه وسواه". يتابع الجابري قوله: "وهكذا نلاحظ أن معنى "الثقافة" عند أجدادنا العرب كان: الحذق والذكاء وسرعة الفهم، فهي من هذه الناحية خصلة عقلية وليست مفهوماً مجرداً. كما أن التثقيف يعني التقويم والتسوية، وهو خاص بالرمح والعود، ولم نعثر في تراثنا على ما يفيد امتداد هذا المعنى ـ معنى تثقيف الرمح ـ إلى الفكر أو الذهن. فالكلمة المستعملة في هذا الشأن هي: "التأديب"! (أدبه مؤدب، الأدب)(1).

إذن، "الثقافة" في الاستخدام العربي، كلمة تمّ اشتقاقها للدلالة على المعنى المجازي لكلمة (CUITURA) اللاتينية التي تعني تجهيز التربة، والعناية بها: وهو اشتقاق موفق، على حد تعبير محمد عابد الجابري، خصوصاً، إذا لاحظنا ذلك التقارب بين المعنى الأصلي لكلمة الحذق والتسوية والمعنى الجديد الذي صيغت للدلالة عليه. ومن هنا، جاءت كلمة (agircultura) باللاتينية أي الزراعة.

تطور مدلول هذه الكلمة من القرن السادس عشر لتفيد معنى مجازياً هو تنمية القدرات العقلية، ثم استخدمت بمعنى تنوير وثقافة. وهكذا انتقلت كلمة (cultura) من عالم الزراعة إلى عالم الفكر، وذلك بتأثير النهضة الأوروبية. ومن ثم صارت كلمة (ثقافة) تساوي كلمة (حضارة). ولقد عبّر ابن خلدون عن مدلول كلمة (حضارة)؛ مفرقاً بين الحضر والبدو، تحت اسم (العمران البشري).

منذ أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي، بدأت كلمة (ثقافة) تروج في الخطاب العربي. يقول الجابري: "ومع ذلك فإنه لا بدّ من القول إن ما كان يشغل الفكر العربي في الخمسينيات والستينيات، ليس المعنى المعرفي الأكاديمي ولا المعنى الأنثروبولوجي لمفهوم الثقافة بقدر ما كان يشغله مفهوم آخر كان بروزه نتيجة لعمليات تصفية الاستعمار فيما أصبح يسمى منذ ذلك الوقت "العالم الثالث". فقصد بذلك مفهوم "الثقافة الوطنية"(2).

والمفهوم الصحيح للثقافة الوطنية، وفق الجابري، كان يُحدّد انطلاقاً من الصراع بين الثقافة الوطنية والثقافة الاستعمارية، إذ لم يكن ينظر لمفهوم الثقافة الوطنية من زاوية ما يحمله المثقفون من معارف وعلوم أو ما يكتبونه من بحوث ودراسات ومقالات وأدب، بل كان تحديده يتم ابتداءً من الوضعية الاجتماعية والتاريخية التي تعيشها شعوب العالم الثالث. من هنا، انبثق مفهوم (الثقافة

الوطنية) التي تعني نضال الشعوب المستعَمرة من أجل سيادتها الوطنية وتحررها القومي.

وهذا لا يعني أن الثقافة الوطنية بديل أو شيء مقابل للثقافة الإنسانية، أو الفكر العالمي، إنها ليست البديل لا لهذا، ولا لذاك. وإنما الثقافة الوطنية مفهوم وُضِعَ في مقابل الثقافة الاستعمارية(3).

ومن المعروف، أن الاستعمار بكافة أشكاله، لا يسعى للسيطرة الاقتصادية، والهيمنة السياسية فحسب، بل يسعى لفرض ثقافته، وطمس معالم الثقافة الوطنية، ومن غير طمس الثقافة لا يستطيع المستعَمِر أن يفصل الشعب عن ماضيه، وعن حضارته، وإلغاء ذاكرته.

هنا، من هذا المفهوم، يختلط الثقافي بالسياسي بالاجتماعي بالاقتصادي، فلنقرأ التعريف الأعم والأشمل (للثقافة) حسب إعلان مكسيكو:

(إن الثقافة بمعناها الأوسع، هي مجموع السمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية الخاصة التي تميّز مجتمعاً بعينه أو فئة اجتماعية بعينها، وهي تشمل الفنون والآداب وطرائق الحياة، والإنتاج الاقتصادي، كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان ونظم القيم والأعراف والتقاليد والمعتقدات)(4).

هذا تعريف جامع شامل واسع، وقد تم بالإجماع عليه. هذا تعريف الثقافة بالمعنى الأوسع، لكن مع مرور الزمن، صارت كلمة ثقافة تستخدم (كمفهوم) بمدلولها الأضيق عند الحديث عن ظاهرة ما. كأن نقول:

- الثقافة الوطنية
- الثقافة العالمية
- الثقافة العربية
- ثقافة الفساد
- الثقافة الدينية
- الثقافة الزراعية
- الثقافة الصناعية
- ثقافة المقاومة
- ثقافة الإرهاب....إلخ...

* * *

بعد هذه المقدمة، أعود إلى الحرب على سورية، وإلى الأبعاد الثقافية البعيدة والقريبة.

ومتى لم يكن ثمة حرب على سورية؟

قبل ميلاد المسيح عليه السلام، كان يحكم العالم إمبراطوريتان: هما الفارسية والرومانية. وهاتان الإمبراطوريتان، كانتا تتحاربان على منطقتنا: (المشرق العربي). كانت الإمبراطورية الفارسية تبسط هيمنتها على الجزء الشرقي من المنطقة العربية: من حدود بلاد فارس إلى العراق، وحلفاؤهم المناذرة وعاصمتهم (الحيرة).

وكان الرومان يبسطون نفوذهم على القسم الغربي الذي يبدأ من حدود آسيا الصغرى، ويمتد جنوباً عبر سورية حتى فلسطين وحلفاؤهم الغساسنة، ومقرهم: دمشق. وبصرة الشام.

وكانت الصراعات تنشب بين الإمبراطوريتين، ويكون الثمن: دماً عربياً.

انفرط عقد التحالف الفارسي العربي، في معركة القادسية. كما انحسرت الإمبراطورية الرومانية في معركة اليرموك. والتي فيها اندحر الرومان وعبّر هرقل أو نقفور عن حزنه قائلاً عندما غادر سورية: "وداعاً يا سورية، وداعاً لا لقاء بعده".

يُذكر أنه عندما احتل الفرنسيون دمشق بعد معركة ميسلون، دخل غورو دمشق، وبحث عن قبر صلاح الدين الأيوبي، وركله قائلاً: "ها قد عدنا يا صلاح الدين"، مذكراً بقول جده نقفور، وبهزيمة الصليبيين.

لكن الصراع بقي مستمراً، فبعد هزيمة الرومان في معركة اليرموك، انتقل الصراع من الرومان إلى الصراع مع بيزنطة التي تجاور العرب والمسلمين من الشمال. وصارت بيزنطة تنظر بهلع وخوف وتوجس إلى قوة المسلمين، باعتبارها وريثة الإمبراطورية الرومانية، واستمرت الحروب أربعة قرون، اشتدّ سعيرُها في أيام الإمارة الحمدانية بقيادة الأمير العربي سيف الدولة الحمداني الذي يُسجل له التاريخ صفحات ناصعة في تلك الحروب. وقد خلّد شاعرُ العرب الأكبر أبو الطيب المتنبي بعض تلك الحروب بقصائده، وأشار إلى بعضها أبو تمام أيضاً. وقد أطلق على تلك الحروب "حرب الثغور".

في تلك الفترة انطلق الرهبان يجوبون أوروبا من أدناها إلى أقصاها، ليؤلبوا الناس، ويحشدوا الحشود، ويجمعوا الأموال مستثيرين الحماس الديني، داعين إلى استرجاع الأماكن المقدّسة. وهكذا بدأت الحروب الصليبية، واستمرت قرابة مئتي عام من سنة (1095م إلى 1291م).

ومنذ ذلك التاريخ البعيد، وحتى وقتنا هذا، لم تهدأ، ولم تتوقف الحروب على منطقتنا، ومنها على سورية، مروراً بالاحتلال العثماني، ثم الفرنسي، إلى زرع خلية سرطانية في قلب الأمة العربية، وتحتل جنوب سورية (فلسطين). لتبدأ مرحلة جديدة. فبعد نكبة فلسطين 1948 وتداعيات هذه النكبة، وبعد مرحلة النهوض القومي بعد ثورة 1952/ تموز في مصر، وبعد حرب 1967، ثم 1973، و1982، وحرب الإخوان المسلمين، وتداعيات الحرب الأهلية في لبنان، ثم حربي الخليج الأولى والثانية، واحتلال العراق قبل عقد، والحرب على سورية مستمرة بالسر والعلن.

تعود سورية اليوم، إلى الواجهة، وتُعلَن الحرب عليها، لكن بعنوان مختلف ومسمى جديد، بعد الحراك الذي جرى في مصر، وتونس وليبيا واليمن تحت يافطة (الجحيم العربي). وأعود إلى الأبعاد الثقافية البعيدة، ومنها:

1 ـ الاستشراق:

لن أتوقف عند معنى (الاستشراق) اللغوي، ودلالته، فأصبح معروفاً، وخاصة للمهتمين بالشأن الثقافي. والاستشراق ظاهرة استعمارية، شاء من شاء وأبى من أبى، والمتعمق في دراسة هذا (الاستشراق) سيدرك ذلك.

للاستشراق وجهان: **ظاهر وباطن**.

ـ **الظاهر**: دراسة بلاد المشرق. دراسة شاملة: تاريخية، جغرافية، اقتصادية، سياسية، ثقافية. لكن تم التركيز فيها على الثقافة.

ـ **الباطن**: مشروع استعماري بحت، بواجهة ثقافية، لفهم جوهر بلدان المشرق، للتمكن من السيطرة عليها، واحتلالها، واستيعاب ثقافتها، بعد نهب مخطوطاتها، وإعادتها إلينا مشوّهة، والتشكيك فيها. وهذا ما حصل فعلاً.

وللإنصاف والموضوعية، أقول: إن أقلية نادرة من المستشرقين أنصفوا الثقافة العربية بدراساتهم. لكن النادر لا يذكر كما يقولون، ولا بدّ من التفريق بين الاستشراق الغربي ـ الاستعماري ـ الامبريالي، وبين الاستشراق الروسي الذي حمل المعنى الإيجابي، ولم يزوّر الحقيقة من دراسة الثقافة العربية.

أذكر بعض المستشرقين:

1 ـ فانتور:

بقي فانتور أربعين عاماً يتجول في الديار الإسلامية، يبحث، ويسجل، ويصور، ويدرس ويخطط. وفي الوقت المناسب، ظهر فجأة في طليعة الجيش الفرنسي بقيادة نابليون بونابرت الذي احتل مصر. كما ويُذكر، أن نابليون الذي دوّخ أوروبا، وأذلّ ملوكها، وأمراءها، كان تلميذاً نجيباً وأداة طيّعة بيد هذا المستشرق، الذي قاده صاغراً ليقوم بمغامرته بغزو الشرق، ليعيد مجد أسلافه المضاع، ويجدد الإمارات الصليبية التي دامت قرابة مئتي عام.

كان فانتور داهية، محنكاً، ووصفوه بشيطان نابليون ومستشاره، وخليله، ونديمه، لا يفارقه، يقدم له النصح والإرشاد. وهذا الذي أغرى نابليون وزيّن له غزو مصر والشرق.

أقنع فانتور نابليون، بأن يعلن إسلامه، ويلبس العمامة، ويرتدي الزيّ المصري، وأن يشارك في المناسبات الدينية، وأن نابليون قد جاء إلى مصر ليس غازياً، بل ليخلّص المصريين من حكم المماليك الظالمين.

2 ـ ماسينيون:

مستشرق فرنسي أيضاً. استطاع هذا المستشرق أن يتسلل إلى الإسلام. درس في الجامع الأزهر، ارتدى العمامة والجبّة إمعاناً في التضليل. وإن كان قد وضع دراسة عن (الحلاّج)، فليس حباً بالحلاج، ولا بالتصوّف، بل كان مثل أكثر المستشرقين الذين اهتموا بظاهرة التصوّف من أجل الفتن، وزرع الشقاق بين المسلمين.

3 ـ لامنس:

هنري لامنس، مستشرق بلجيكي. راهب شديد التعصب ضد الإسلام. كتب عن شخصيات إسلامية. فشوّه هذه الشخصيات، وافترى على الإسلام. ولم يستطع كما غيره؛ إخفاء حقده على الإسلام والدين الحنيف. وهو الذي طالب بأن يتجه الشعر العربي إلى الغموض، وكسر الوزن والقافية.

4 ـ سلفستر دوساسي:

مستشرق فرنسي: أتقن اللغة العربية، والسريانية، والكلدانية ثم العبرانية. لكن اللغة العربية هي التي فتحت له أبواب الشرق. بدأ بتعليم اللغة العربية في مدرسة اللغات الشرقية. ثم عيّن مديراً لهذه المدرسة، ثم أستاذاً في كوليج دوفرانس، ثم شغل منصب المستشرق المقيم في وزارة الخارجية الفرنسية. كانت مهمته في الوزارة ترجمة نشرات الجيش الفرنسي، وبيانات نابليون المحرّضة على استثارة العصبيّة الإسلامية ضد الأرثوذكسية الروسية، وعندما احتلت فرنسا الجزائر، ترجم دوساسي البيان الموجّه للجزائريين عام 1830.

والقائمة تطول، إذا ما استعرضت أسماء مئات المستشرقين الذين نهبوا المخطوطات العربية، وأعادوها إلينا مشوّهة، بعد التشكيك بالكثير من محتوياتها، ثم عملوا جواسيس لبلدانهم تمهيداً لاحتلال هذا الشرق.

في كتابه **الاستشراق**، يقول إدوارد سعيد: "إن تجاربي الشخصية لهذه القضايا هي التي دفعتني جزئياً لكتابة هذا الكتاب. فحياة الفلسطيني العربي في الغرب، وبشكل خاص، في الولايات المتحدة، تبعث اليأس في النفس. إذ يوجد هنا إجماع كلي تقريباً على أن (الفلسطيني) غير موجود سياسياً. وحين يتم التسامح يُعترف بوجوده، بوصفه إما أمراً مزعجاً، أو شرقياً. وإن الشبكة العنكبوتية من العرقية، والتنميط الثقافي، والإمبريالية السياسية والعقائدية التي تقضي على إنسانية الإنسان، والتي تأسر العربي أو المسلم، لقوية جداً بالفعل. وهذه الشبكة هي ما كان لكل فلسطيني، أن يشعر به بوصفها قَدَرَه المُعاقب بفرادة. ولقد زاد الأمور سوءاً بالنسبة إليه أنه لاحظ أنه ما من شخص منشبك جامعياً، في الشرق الأدنى ـ أي، ما من مستشرق وجد هويته أبداً في الولايات المتحدة ثقافياً وسياسياً برغبة كلية بهويّة العرب. كما حدث لتوحيد لهوية الأمريكي مع الصهيونية".

كان لا بدّ من هذا المقبوس الطويل، لأبيّن عداء الاستشراق للعرب، وارتباطهم بالصهيونية.

يستشهد إدوارد سعيد بأقوال كثيرين من المستشرقين الذين يؤكدون، أن الشرقيين، يفتقرون إلى الدقّة والمحاكمة العقلية، والمنطق، عكس الأوروبي، الذي يتمتع بمحاكمة عقلية دقيقة ،وتقريره للحقائق خال من أي التباس، وهو منطقي مطبوع".

ويتابع إدوارد سعيد قائلاً:

"ومنذ الآن يظهر الشرقيون والعرب سذجاً. غافلين، محرومين من الحيوية والقدرة على المبادرة، مجبولين على حب (الإطراء الباذخ) والدسيسة والدهاء والقسوة على الحيوانات. والشرقيون لا يستطيعون السير على الطريق أو الرصيف (فعقولهم الفوضوية تعجز عن فهم ما يدركه الأوروبي البارع بصورة فورية. وهو أن الطرقات والأرصفة شقّت وبنيت لكي يُمشى عليها).

والشرقيون عريقون في الكذب، وهم كسالى، وسيئو الظن وهم في كل شيء على طرف نقيض من العرق الأنغلوساكسوني في وضوحه، ومباشرته، ونبله"(5).

باختصار أقول: إن الاستشراق هو غزو ثقافي مهّد للغزو العسكري والاستيطاني. واحتلال العقل قبل الأرض.

2 ـ نظام التضليل العالمي:

صدر في دمشق عام 1994 كتاب بعنوان: (نظام التضليل العالمي). من ترجمة غازي أبو عقل. والكتاب مجموعة مقالات لكتّاب مختلفين من أوروبا.

اختار العنوان المترجم بناء على مضمون المقالات والدراسات التي قام اللواء غازي باختيارها بعناية، وترجمتها بدقة، وهي عن دور الإعلام الغربي، خاصة، بعد انفجار تقانات المعلوماتية وتحوّل العالم إلى (قرية صغيرة، يقول المترجم في مقدمته للكتاب: "يحاول هذا الكتاب جلاء بعض جوانب تركيبة المنظومة العالمية التي تتولى في عصرنا هذا مهام التوجيه والإعلام والتثقيف، من أجل صنع فردوس ما ــ لبعضهم ــ على هذا الكوكب الحائر". ويتابع قائلاً: "كان من يظهر اسمه في الجريدة فيما مضى يصبح شيئاً ما في مجتمعه. وما كان بوسع أي جريدة إتاحة مثل هذه الفرصة إلا لعدد لا يكاد يذكر من الناس. بينما تتمتع جرائد اليوم المصوّرة والمتلفزة بمقدرة هائلة تتيح لها وضع "نكرات" العالم كله على صدر صفحتها الأولى"(6)

إن (النكرات) التي ذكرها المترجم، احتلت الساحات الإعلامية والثقافية، ولأن فاقد الشيء لا يعطيه، فإن هذه (النكرات) شوهت المشهد الثقافي، ولعبت الدور المضلل في الإعلام. فالفضائيات بأنواعها، قدمت الرخيص في الموسيقا، وقدمت برامج لا علاقة لها بالثقافة، وهي من النوع التي تسطح العلم والمعرفة، وتخّدر المتلقي، خاصة، من فئة الشباب.

تزامن صدور هذا الكتاب، مع صدور كتاب صموئيل هنتغتون (صراع الحضارات) بعد حرب الخليج الثانية. والحقيقة، أن تقديم مثل هذا الكتاب في حينه، كانت نبوءة، وقراءة صحيحة للثقافة والإمبريالية، في ظل التحوّلات والتغيرات التي جرت في العالم بعد زوال الاتحاد السوفييتي، وانفراد الإمبريالية الأمريكية، بمقدرات العالم.

فاستطاعت أن توظف آخر ابتكارات العلم والاتصالات، وتطور الحاسوب، والشبكة العنكبوتية، هذه المنظومة القاتلة الموجّهة أصلاً إلى شعوب (العالم الثالث). وبدّلت الإمبريالية جلدها، تحت مسمى جديد هو: العولمة أو النظام العالمي الجديد. فانتشرت الفضائيات بالآلاف، تبث كافة أنواع السموم، وقد لعبت بعض هذه الفضائيات دوراً قذراً، لا بل كان حرباً إعلامية ونفسية في سفك الدم السوري. بدعمها وتوجيهها للإرهاب. ومن أهم مهام نظام التضليل العالمي، وشبكاته السرطانية وفضائياته التي لا تعد ولا تحصى هي:

ـ تغييب العقل:

إن انتشار الفضائيات العالمية والعربية منها تحديداً، بات يشكّل الجزء الأساسي والرئيس في المشهد الإعلامي والثقافي، للمجتمعات العربية كافة، إذ دخلت كل بيت، واستحوذت على الاهتمام، وهي تبث على مدى أربع وعشرين ساعة على أربع وعشرين ساعة، واستطاعت أن تدخل مفهومات جديدة، بقوالب متنوعة، على عقول الشباب، يقول د. سليمان إبراهيم العسكري: "أي متابع لما يبث عبر شاشات الفضائيات العربية، بإمكانه أن يدرك، وربما دون جهد كبير، مدى الفجوة الواسعة بين ما تقدمه هذه القنوات، وبين الطموح العربي اليوم في تحقيق التنمية وبناء أجيال من الشباب الواعي المثقف المسلح بالمعارف والعلوم الحديثة، المعتز بقيمه الأصيلة، المدرك لحقائق الأمور. إن الأغلبية العظمى مما تبثه شاشات القنوات الفضائية العربية لا تعدو كونها مواد تتزيا بالصخب والبهارج الشكلية، على حساب المضمون". ويستطرد العسكري قائلاً: "يستوي في ذلك أن تكون المادة المقدّمة برنامجاً من برامج المنوعات أو المسابقات الخفيفة التي أصبحت بمنزلة طوفان تتسابق الشاشات في أن تغرق بها مشاهديها، أو برنامجاً حوارياً يبحث عن الإثارة والصخب بدلاً من محاولة تقديم أفكار عميقة ومختلفة أو برامج الشعوذة والخرافة كتفسير الأحلام وقراءة الطالع والأبراج وبرامج الجن والسحر". ويؤكد العسكري قائلاً: "وهو ما يعني أن هذه المواد التي تفيض بها شاشات قنوات الفضائيات العربية، في أغلبيتها العظمى، هي في النهاية، لا تبتغي سوى إحداث حالة من التغييب العقلي للشباب والنشء، بل وللجمهور العريض عن واقعه، وعن كل سبل الإعلام الحقيقي الذي يبتغي دعم العوامل الثقافية البناءة"(7).

تغييب العقل!! نعم، وقد نجحت هذه الفضائيات في حرف اهتمام الشباب العربي عن أهم واجباته، وعن واقعه، وتوجيه اهتمامه إلى قضايا أخرى ذاتية، بعيدة عن القيم والأخلاق، والغرق في الإسفاف والابتذال، وإيقاظ الغرائز. فلم تعد قضايا الوطن مهمة، ولا القضايا القومية لها شأن، وشاعت أفكار كثيرة، مثل: إن فلسطين تخلى عنها أهلوها، وأن إسرائيل أمر واقع، وأن العدو هو إيران... إلخ..

3 ـ صدام الحضارات:

كتب صموئيل هنتغتون في صيف 1993، مقالاً بعنوان (صدام الحضارات)، بعد زوال الاتحاد السوفييتي، أثار المقال ردود فعل مختلفة، ونقاشات واسعة جداً في مختلف البلدان، وكانت ردود أفعال الناس هذه على حد تعبير هنتغتون، بين مندهشين، ومعجبين، وهائجين، وخائفين، وحائرين من الطرح الذي طرحه. فما كان منه إلا وسّع المقال إلى كتاب ضخم، وعنوان فرعي: (وإعادة بناء النظام العالمي).

حدّد هنتغتون آليات خطابه في كتابه (صدام الحضارات) بالنقاط التالية:

أولاً: الديانة هي المعيار للتمييز بين الحضارات.

ثانياً: حتمية صراع الحضارات.

ثالثاً: الصراعات المقبلة ستكون بين الغرب والحضارتين الإسلامية والحضارة الكنفوشيوسية أو الحضارة الصينية.

رابعاً: الحضارة تشكل السياسة والاقتصاد.

كما حدّد هنتغتون الحضارات في القارات الخمس على الشكل التالي:

1 ـ الحضارة الغربية.

2 ـ الحضارة الأرثوذكسية.

3 ـ الحضارة البوذية.

4 ـ حضارة أمريكا اللاتينية.

5 ـ الحضارة الإفريقية.

6 ـ الحضارة الهندوسية.

7 ـ الحضارة الإسلامية.

8 ـ الحضارة الكونفوشيوسية أو الصينية.

بُعيد انهيار الاتحاد السوفييتي، أعلنت إذاعة لندن بتاريخ 3 شباط 1991: "**لقد كان أمام الغرب عدوان اثنان: الشيوعية والإسلام. وقد انهارت الشيوعية دون أن يقدم الغرب خسائر تذكر، ويجتمع اليوم كل من الغرب والشرق في خنادق الكاثوليك والأرثوذكسية لمجابهة العدو المتبقي الواحد**".

لذا نجد أن مؤلف (صدام الحضارات يركّز على (الإسلام).

وقد خصص عنواناً في كل فصل للإسلام:

ـ الانبعاث الإسلامي.

ـ الإسلام: وعي بلا تماسك.

ـ الإسلام والغرب.

ـ حدود الإسلام الدامية.

ومما يثير الدهشة في تصنيف هنتغتون وتحليله، هو عدم ذكر الديانة اليهودية، على الرغم من تأكيده بأن (الديانة) عنصر أساسي للتمييز بين الحضارات. ولم يُشر إلى الصراع بين الإسلام واليهودية. وبين اليهودية والمسيحية. والأسوأ من هذا، لم يستخدم الديانة كمعيار للتصنيف إلا عندما جاء ذكر الحضارة الإسلامية. ولم يتطرق إلى الحضارة العربية، بل ركّز على ((المملكة السعودية) "الإسلامية") ـ كمركز هام للإسلام. وعن قادم الأيام، يقول: "حرب عالمية بين الدول الأساسية للحضارات العالمية الكبرى بعيدة الاحتمال، ولكنها ليست مستحيلة. مثل هذه الحرب يمكن أن تكون نتيجة لتفاقم حرب خط الصدع بين جماعات من حضارات مختلفة، والأكثر احتمالاً تتضمن المسلمين من جانب وغير المسلمين من جانب آخر. مصدر أكثر خطورة للحرب الحضاراتية هو تغيّر توازن القوى بين الحضارات ودولها الأساسية إذا استمر نهوض الصين وتزايد التأكد على هذا اللاعب الأكبر في تاريخ الإنسانية، سيمارس ضغطاً وتوتراً شديداً على الاستقرار الدولي في أوائل القرن الواحد والعشرين. انبثاق الصين كقوة مسيطرة في الشرق وجنوب شرق آسيا".

لم يذكر المؤلف روسيا، لأن روسيا في أثناء كتابة كتابه، كانت تعاني الويلات، والتفكك، والمافيات، والجوع والفقر.

لكنه يعود إلى موضوع الحرب فيقول: "يمكن أن تتطور حرب بين الصين والولايات

المتحدة، افترض أن سنة 2010 سنة الحرب. القوات الأمريكية، خارج كوريا التي أُعيد توحيدها"(8).

لم تتوحد كوريا الشمالية مع الجنوبية. ولم تحصل حرب عسكرية بين أميركا والصين، لكنها حرب اقتصادية سياسية. ولم تتحقق نبوءة هنتغتون على العكس، اهتزت أميركا وحلفاؤها من تهديد كوريا الشمالية.

لا يمكن تفنيد كتاب (صدام الحضارات) لأن الحيز لا يسمح، وإنما جئت على ذكره، لأنه في رأيي، يشكل جزءاً هاماً من الحرب على سورية.

أولاً: لاستهداف الحضارة العربية ــ الإسلامية، فيها، كما تم استهداف العراق.

ثانياً: استغلال (الإسلام)، والإسلامويين، وكل أصناف ما يطلقون على أنفسهم أصوليين، سلفيين، قاعدة، تكفيريين. إلخ.

ثالثاً: وكما أثبتت الوقائع، أن سورية حامية للمشروع القومي العربي، ومشروع المقاومة، وحامية للمقاومة وفلسطين.

4ــ المتلاعبون بالعقول:

ليس مصادفة، أن يضع هربرت أ. شيللر، عنواناً فرعياً لكتابه: (المتلاعبون بالعقول): (كيف يجذب محرّكو الدمى الكبار في السياسة والإعلان ووسائل الاتصال الجماهيري خيوط الرأي العام؟)، وليس مصادفة، أن يستهل شيللر كتابة الهام هذا بالفصل الأول: (التضليل الإعلامي والوعي المعلب). وإذا كان التضليل الإعلامي قد بلغ أقصى مداه، في الولايات المتحدة الأمريكية، فكيف حال شعوب "العالم الثالث"، وخاصة ما جرى في هذه الحرب على سورية خلال سنتين وشهرين، يقول المؤلف: "يتمثل أعظم انتصار أحرزه التضليل الإعلامي، وهو ما يتجلى في أوضح صورة داخل الولايات المتحدة، في الاستفادة من الظروف التاريخية الخاصة للتطور الغربي من أجل تكريس تعريف محدد للحرية تمت صياغته في عبارات تتسم بالنزعة الفردية، وهو ما يمكّن المفهوم من أداء وظيفة مزدوجة. فهو يحمي حيازة الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج من ناحية، وهو يطرح نفسه في الوقت ذاته بوصفه حارساً لرفاهية الفرد موحياً بأن هذه الأخيرة لا يمكن بلوغها إلا في وجود الأولى، وفوق هذا المعنى أو التفسير المركزي يتم تشييد هيكل كامل من التضليل الإعلامي"، فسيطرة النخبة حسبما يقول شيللر، تقتضي تجاهل أو تحريف الواقع الاجتماعي.(9)

5 ــ التلاعب بالوعي:

صدر حديثاً كتاب (التلاعب بالوعي) عن وزارة الثقافة في دمشق للكاتب الروسي: سيرجي قره ـ مورزا. ترجمة عياد عيد.

يتقاطع كتاب (التلاعب بالوعي) مع كتاب (المتلاعبون بالعقول).

في الكثير من الأفكار والموضوعات، في حين يركّز شيللر على أميركا، بينما يضرب سيرجي قرة ـ مورزا أمثلة من أنحاء العالم، ومن التاريخ، والأدب، ويسلط الضوء

على تفكيك الاتحاد السوفييتي، وكيف بدأت نواة ((البيرويسترويكا)) من السبعينيات. وكيف تم التلاعب بالوعي، ويخصص فصلاً (للتلفزيون)، يقول: "حين يسمع إنسان يحترم نفسه عن التلاعب بوعيه فإنه يظن أنه هو تحديداً لا يمكن أن ينخدع، فهو فرد، وذرّة حرّة من البشرية، كيف يمكن التأثير فيه؟ الذرّة ذرّة، لكن تبين أن بالإمكان شطرها، وإن كانت كلمة ذرة (آتوم) بحد ذاتها تعني غير القابل للانقسام".

ويقول: "تنص إحدى أهم قواعد التلاعب بالوعي على أن النجاح مرتبط بالمقدرة على عزل المرسل إليه (المتلقي) عزلاً تاماً عن التأثير الجانبي. الحال المثلى لتحقيق ذلك في كلية التأثير - أي انتفاء وجود مصادر معلومات وآراء بديلة غير خاضعة للمراقبة. لا يتوافق التلاعب مع الحوار والنقاشات العامة. لذلك، شكلت البيريسترويكا في الاتحاد السوفييتي سابقة لا مثيل لها من حيث فاعلية برنامج التلاعب. كانت وسائل الإعلام كلها في يد مركز واحد خاضع لبرنامج وحيد (كلية الرقابة على الصحافة في أعوام البيريسترويكا كانت أشمل بما لا يقاس منها في السنوات الماضية".

وتحت عنوان: خوف الإرهاب. كتب سيرجي قره - مورزا: "للإرهاب أساس ثقافي هو العدمية - أي رفض الأخلاق العامة. إنه نتاج الغرب الذي أعلن "حرب الجميع ضد الجميع" قاعدة في الحياة. صار الإرهاب أسلوباً معتمداً للهيمنة.

إن هذا أحد أقوى وسائل التلاعب بالوعي وتشتيت انتباه المجتمع. فالإرهاب أداة فاعلة في حشد الشباب الراديكالي من طبقات المجتمع المنبوذة وتوجيه طاقاتهم نحو أهداف مزيفة"(10).

إن من يقرأ "نظام التضليل العالمي" و"المتلاعبون بالعقول" و"التلاعب بالوعي". يدرك حقيقة التهييج الإعلامي وحجمه وسطوة المحطات الفضائية التي أشرف عليها ووجهها علماء نفس وعلماء اجتماع، وشكلت حرباً نفسية، أثّرت في عقول الكثيرين حتى من المثقفين، داخل سورية وخارجها، هذه المحطات، زوّرت الحقائق والوقائع وشوهتها، ثم راحت "تفبرك" المشاهد، والأفلام، والأخبار الملفقة، وأصبحت العامل الأول في سفك الدم السوري، وتوجيه الإرهابيين على الأرض السورية.

6 ـ الخطاب الديني:

7لا إكراه في الدين6

يقول الله في كتابه العزيز. وجاء في الحديث الشريف، يقول النبي العربي(ص): **(كل مولود على الفطرة. فأبواه: يهودانه، أو ينصرّانه، أو يُسلمانه، أو يمجّسانه)**.

فبعد الآية الكريمة: **7لا إكراه في الدين6**؛ وبعد قول رسول الله، كيف نحمّل (الإنسان) تبعية انتمائه الطائفي أو المذهبي؟ فلم يختَرْ أحد منا دينه، ولا مذهبه، حتى ولا اسمه.

البعد الديني متجذر في خطابنا الثقافي، لا بل متجذر في ثقافتنا، المسيحية كانت، أم الإسلامية. لكن المقصود هنا، الآن، هو: الإسلام.

لن أتوقف عند التفاصيل الكثيرة، لأن الجميع يعرف تاريخ الدعوة الإسلامية، وسيرتها، وانتصارها. كذلك دستور الإسلام ـ القرآن، والسنّة النبوية، أكثر مني.

لكن أتوقف عند الآية الكريمة، من سورة المائدة:

7اليوم أكملتُ لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام ديناً6 صدق الله العظيم.

هذه الآية، واضحة، ولا تحتاج إلى شرح، ولا تفسير ولا إلى تأويل. ومع هذا، صار الإسلام ثلاث وسبعين فرقة. وأربعة مذاهب. وكما قلت، لا أريد التوقف عند التفاصيل، ولا أريد الخوض في مضمار الدين، إلا ما يخص من وجهة نظري، البعد الثقافي في الخطاب الديني، وتأثيره واستغلاله في هذه الحرب الظالمة على سورية. وفيما يخص أمراً مُلحاً ومحدّداً هو: **التكفير** بهذا الصدد، يقول الشيخ محمود شلتوت شيخ الجامع الأزهر، في مقدمته لكتاب (إسلام بلا مذاهب) لمؤلفه مصطفى الشكعة: "ولقد فهم المسلمون الأولون روح هذا الدين الحنيف، واختلفوا في فهم نص من كتاب الله أو سنة رسول الله. ولكنهم في هذا الخلاف، كانوا متحدين في المبادئ والغايات. لم يكفّر بعضهم بعضاً. بل كانوا يداً واحدة على من عاداهم. ثم خَلَفَ من بعدهم خلفٌ جعلوا دينهم لأهوائهم. فتمزقت الأمة إلى شيع وأحزاب ومذاهب وعصبيات، واستباح بعضهم دماء بعض، وكان بأسهم شديداً. فطمع فيهم من لا يستطيع أن يدفع عن نفسه، فذهبت ريحهم وتجرأ عليهم أعداؤهم. وانتقصوا بلادهم من أطرافها، كل هذا، ودعاة الفرقة سادرون في غيِّهم ماضون في طريقهم لا يدفعهم إلى هذا الطريق الشائك إلا أحد أمرين: إما الجهل بمبادئ الإسلام الصحيح، أو الكيد لهذا الدين الحنيف". ويتابع شلتوت قوله: "ولقد استغل المستعمرون أسباب التفرقة بين المسلمين أسوأ استغلال فراحوا يبعثون من قبور التاريخ أسباب العداوة والبغضاء وينفخون في نار قد خَمَدَ أوارُها وانطفأ لهيبها"(11).

لقد أصاب الشيخ محمود شلتوت كبد الحقيقة، إذ أشار إلى موطن الوجع: أولاً: **التكفير**. والثاني: **المستعمرون** هم من ينفخ في نار خَمَدَ أوارُها وسبق أن أشرت إلى ذلك عند الحديث عن الاستشراق.

وعند ذكر التكفير، تبرز البدعة الوهابية، التي كان لها اليد الطولى في هذه الحرب. ولقد تحدثت عن (الوهابية) في محاضرة سابقة: نشأتها، سيرورتها، أخطارها، وكيف تمكنت وزارة المستعمرات البريطانية من إرسال جاسوس هو جيفري همفر، وقد وَجَدَ ضالته في محمد بن عبد الوهاب، الذي كان عنده في الأساس استعداد، فجنّده، بعد أن غسل دماغه، بالمال، والخمرة، والنساء، وهنا، سأذكّر بدستور الوهابية الذي هو بالأصل مضمون كتاب: كيف نحطم الإسلام، الصادر عن وزارة المستعمرات البريطانية. وألخص بعضاً مما ورد فيه:

1 ـ فمن نقاط الضعف فيهم. وهو يقصد العرب والمسلمين:

ـ الاختلاف بين السنّة والشيعة.

ـ الاختلاف بين الحكام والشعوب.

ـ الاختلاف بين الفرس والأتراك.

ـ الاختلاف بين العشائر.

ـ الاختلاف بين العلماء والحكومات.

2 ـ ومن نقاط الضعف فيهم: الجهل والأمية.

ـ ومن نقاط الضعف فيهم: خمول الروح، ذبول المعرفة، فقدان الوعي.

ـ ومن نقاط الضعف فيهم: ترك الدنيا، والتعلق بالآخرة.

ـ ومن نقاط الضعف فيهم: ديكتاتورية الحكام والاستبداد الشامل.

ـ ومن نقاط الضعف فيهم: عدم أمان الطرق بسبب قطاع الطرق.

ـ ومن نقاط الضعف فيهم: خراب البلاد ويباب الصحارى وانسداد الأنهار.

ـ ومن نقاط الضعف فيهم: الفوضى في كل شؤون الإدارة في البلاد.

لذلك يجب العمل على:

1 ـ توسيع الاختلافات وتزكيتها بسوء الظن بين الفئات المتنازعة.

ونشر الكتب التي تطعن ببعضها. وبذل المال الكافي في سبيل التخريب.

2 ـ تكريس الجهل، وعدم فتح المدارس، وإحراق ما يمكن إحراقه من الكتب.

3 ـ الإبقاء على حالة اللاوعي، بتزيين الجنة لهم.

4 ـ تقوية الإشاعات، باحتقار المرأة، (الرجال قوامون على النساء).

5 ـ تقوية ديكتاتورية الحكام على أنهم ظل الله على الأرض.

كما أوصى كتاب (كيف نحطم الإسلام):

على:

1 ـ لزوم إحياء النعرات القومية، الإقليمية، اللونية، العرقية، المذهبية، العشائرية، ومحاولة رجوع المسلمين إلى الحضارات المندثرة: كإحياء الفرعونية في مصر، الثنوية في بلاد الفرس، البابلية في العراق. الفينيقية في لبنان.

2 ـ كما يجب إشاعة الأمور التالية:

ـ الخمر

ـ القمار

ـ البغاء

ـ أكل لحم الخنزير إن جهراً أو سراً.

وشدّد الكتاب بلزوم التعاون الوثيق مع اليهود، والمجوس والصابئة، الذين يسكنون في بلاد الإسلام.

كما وأوصى الكتاب بنشر (الربا) لهدم الاقتصاد الوطني، والتشجيع على خرق قوانين القرآن، وأحكامه، وآياته.

والعمل على:

ـ إضعاف صلة المسلمين بالعلماء بإلصاق التهم بهم. وإدخال العملاء في زي العلماء.

ـ صرف المسلمين عن العبادة، والتشكيك بها تحت ذريعة (إن الله غني عن العالمين)..

ــ يجب هدم الأضرحة والقبور، والاستخفاف بقبر النبي والصحابة.

ـ الطعن في آل البيت. والشك في انتسابهم للرسول. والعمل على تلبيس غير آل البيت بالعمامة السوداء، والخضراء، كي يضيع نسب آل الرسول.

ـ التشكيك بالقرآن، ونشر قرآن مزيف. (وهذا ما فعلته السعودية).

ـ يجب حذف الآيات التي تمسّ اليهود.

هذا هو جوهر الوهابية، وهذا هو غيض من فيض من كتاب (كيف نحطم الإسلام).

وبالعودة إلى كتاب تاريخ آل سعود للشهيد ناصر السعيد يعرف القارئ كل شيء عن اليهود في السعودية، وعن الوهابية، فقد نشرت جريدة (الكون) في عددها الصادر بتاريخ 1925/12/3، في الصفحة الأولى، وبالمانشيت العريض: آل سعود يدمرون أضرحة الصحابة وتحته عنوان فرعي: عبد العزيز يتظاهر بالاعتذار ويتهم رجاله.

إن المتابع، والمهتم بالشأن العام، الثقافي منه والسياسي والديني لا بدّ أنه أدرك أن ثمانين بالمئة، مما جرى ويجري في سورية من أفعال الوهابية التكفيرية، ولا علاقة لما جرى بـ "الثورة"، ولا الإصلاح، ولا الديمقراطية إذ أصبح التخريب، ثم التخريب، حتى إسقاط الدولة، وإفقار الشعب. هو الهدف.

تنفيذاً لما تقدم من تعليمات كتاب: (كيف نحطم الإسلام)، صدر في سلسلة الحقيقة الصعبة، تحت اسم مستعار هو أبو موسى الحريري. في أواخر سبعينيات ومطلع ثمانينيات القرن الماضي، ومنها كتاب: (قس ونبي).

واعتقد أن الكثيرين يذكرون هذا الكتاب، ويذكرون الهدف منه، وهو التشكيك بالرسالة الإسلامية، والطعن بشخصية الرسول الأعظم.

ويا للأسف، لقد وجد كتاب (قس ونبي) رواجاً كبيراً، وانتشاراً واسعاً، كما وجد من آمن به، وقد خُدع من خدع، وفي الوقت نفسه، تصدى له كثيرون.

ومنهم المحامي الأستاذ أحمد عمران الزاوي، في كتابه "الحقيقة الصعبة في الميزان".

بعد (قس ونبي)، صدر كتاب (آيات شيطانية) لسليمان رشدي، وكان أفظع من الأول، إذ تناول الرسول الأعظم، وزوجاته، بوصف فاجر، لا يمكن لإنسان عادي أن يقوم بتلك الأعمال، فكيف بسيد الأنبياء. وذلك كله كان تمهيداً للنيل من الرسالة الإسلامية، والتشكيك بالدين الحنيف، وصولاً إلى **التكفير**. وقد استطاعوا بواسطة تنظيم (القاعدة)، والمنظمات الإرهابية الأخرى، كالسلفية والأصولية، وجبهة النصرة، أن يسيطروا على عقول الشباب، وأن يجندوا الآلاف بحجة (الجهاد).

7 ــ التفكير في زمن التكفير:

يقول د. نصر حامد أبو زيد في مقدمة كتاب: (التفكير في زمن التكفير): "ومن المخجل أن يوصف بالكفر من يحاول ممارسة

الفكـر، وأن يكـون "التكفير هـو عقـاب "التفكير". هـو مخجل في أي مجتمـع وفي أي سلطة وفي أي لحظة تاريخية، وهو كارثة في "جامعة القاهرة" في العقد الأخير من القرن العشرين".

يعرض نصر حامد أبو زيد في كتابه هذا، تحليلاً مفصلاً لكل الاتهامات التي قيلت هجوماً عليه وعلى منهجه كباحث. بعدما حكم عليه التكفيريون بالطلاق من زوجته، فاضطر للهجرة، وربما كانوا هم سبب موته.

8ـ الإسلام السياسي:

يطول الحديث جداً، إذا ما تحدثت عن الإسلام السياسي، وخاصة عن حركة (الإخوان المسلمين) التي تشكلت في آذار 1928 كرّد مباشر على إسقاط الخلافة وتقدم العلمانية". فإجهاز تركيا الكمالية على مؤسسة الخلافة في 13 آذار 1924 وشروعها بعلمنة راديكالية حاسمة للدولة. مفتاح تفسير نشأة الحركة الإسلامية المعاصرة(12).

النواة الأولى لجماعة الأخوان المسلمين كانت في بلدة الإسماعيلية في مصر على يد الشاب حسن البنّا الذي عين معلماً للغة العربية في مدرسة الإسماعيلية الابتدائية، وما إن التف حوله ستة من "المريدين" حتى شكل منهم في آذار 1928 النواة الأولى "للإخوان". تم الترخيص للإخوان تحت اسم "جمعية" الإخوان المسلمين التي تخضع رسمياً لقانون "الجمعيات" المصري، الذي ينص على عدم تدخلها بالشؤون السياسية. وهكذا أصبح اسمها رسمياً "جمعية الإخوان المسلمين"(13). يذكر حسن البنا في مذكرات الدعوة والداعية أنه استلم هبة مالية كبيرة قدرها 500 جنيه مصري من الإدارة الإنكليزية لقناة السويس لاستكمال بناء مقر الإخوان(14).

وهذا ما أثار لغطاً في الإسماعيلية، فاتهم الإخوان بأنهم يبنون المسجد بـ"مال الخواجات" لكن البنّا تصدى لذلك مدعياً أن هذا فقه أعوج. ولينفي حسن البنا تعامله مع الإنكليز. إذ تمتع بدهاء سياسي وحنكة براغماتية، برّر قبوله الهبة المالية من الإنكليز "إنه مال مصري اغتصبه الخواجات".

يمكن تقسيم تطور جماعة الإخوان إبان إمامة مؤسسها حسن البنا من عام 1928 إلى عام 1949 إلى ثلاث مراحل متصلة ومتداخلة هي: مرحلة الدعوة والتبليغ 1932 ـ 1939، ومرحلة المأسسة والتسييس 1939 ـ 1945، مرحلة استكمال البنى التنظيمية، وتكوين الجهاز الخاص والتحول إلى تنظيم عالمي.

مرحلة المواجهة 1945 ـ 1949، التي انتهت بحل الجماعة في مصر ومصادرة ممتلكاتها، واعتقال كوادرها، واغتيال المؤسس حسن البنا في 12 شباط 1949.

بعد انتصار ثورة تموز 1952، كانت علاقة جماعة الإخوان مع الرئيس جمال عبد الناصر بين مدّ وجزر، حتى حادثة المنشية الشهيرة: بينما كان عبد الناصر يلقي في 26 تشرين أول عام 1954 خطاباً في الإسكندرية بالمنشية يعلن فيه اكتمال الكفاح الوطني بتوقيع اتفاقية الجلاء، تم إطلاق الرصاص

عليه لكن الطلقات أخطأت الرئيس، وتابع خطابه. محاولة الاغتيال هذه كانت السبب الذي جعل عبد الناصر يبطش بالجماعة، ويحطمها محاولاً تصفيتها. ومنذ محاولة الاغتيال هذه حتى عام 1971، أطلق الإخوان على تلك الحقبة (المحنة الكبرى)، حتى أطلق السادات سراح المعتقلين.

تكرر هذا السيناريو عندما حاول الإخوان المسلمون اغتيال الرئيس حافظ الأسد في 26 حزيران عام 1980 في قصر الضيافة بدمشق، لكن الرئيس نجا بأعجوبة، وكانت ردة الفعل قوية، في تدمر، كما فعل عبد الناصر، لكن لا بد من ذكر مجزرة المدفعية التي تمت ليلة 16 حزيران 1979، هذه المجزرة التي هزت سورية من أقصاها إلى أقصاها(14).

وما كنت لأعود لذكر هذه الأحداث إلا للتذكير بالعنف، والإرهاب، وسفك الدم.

في كتابه (**إسلام سياسي ـ** إشكالية الرؤية) يوضح علم الدين عبد اللطيف معنى (الإسلام السياسي) متتبعاً الحركات الدينية في الإسلام، وعودة الدين إلى السياسة، ويتوقف عند الإسلام والديمقراطية، ويختم في تطور الحركات الإسلامية. ولكن ما يهمنا في هذا المقام، هو (الإرهاب)، يقول في المقدمة: "ولا ينسى أحد من المتابعين تصريح مسؤول الأمن القومي الأميركي في أواخر سبعينيات القرن الماضي، حول مشروع أمريكا في العقود المقبلة، في إذكاء الصراعات في منطقة الشرق الأوسط والعالم الإسلامي عموماً، وأسماه بالحرف (صراع ما دون الأيديولوجيا)، يستطرد علم الدين قائلاً: "إذن، إنه الصراع المباشر، وسيكون الصراع الديني فاتحته وفق منطق الأمريكان. لذلك، لم يكن مصادفة حدوث صراعات طائفية ودينية بعد ذلك بقليل، كانت أداتها الحركات الدينية التي برزت مباشرة حاملة سلاحها، وأدوات تدمير لم يبخل عليها بها صاحب المشروع المعلن إياه. وطالت مظاهر الصراع في البلدان العربية والإسلامية، من المغرب إلى الجزائر ومصر والسعودية والعراق وفلسطين ولبنان وسورية، وإيران وباكستان وأفغانستان والهند وتايلاند وأندونيسيا والصومال وإرتيريا ولاحقاً اليمن والسودان، وفي كل هذا، وطوال العقود التي تلت تصريح المسؤولين الأميركيين، كانت قضايا **الإسلام السياسي** سيدة الموقف في هذه الصراعات، ولن يغير في حقيقة المسألة كون أميركا، والغرب عموماً، **حرّضت، وموّلت، ودرّبت**، وشاركت التنظيمات الجهادية في بداية انطلاقتها، ليس فقط لمواجهة السوفييت في أفغانستان في سبعينيات القرن الماضي، بل ربما لإبقائها رافعة للتدخل والتشويش وإثارة الصراعات، في منطقة يحتاجون فيها إليها"(15).

وأعود إلى الخطاب الديني، وسؤال مؤرق يطرح نفسه الآن، وهو سؤال الأمير شكيب أرسلان عام 1931: **لماذا تأخر المسلمون ولماذا تقدم غيرهم؟**

وأترك الجواب لكم.

سؤال ملح آخر: لماذا اليوم، لا يوجد إجرام، ولا يوجد إرهاب، ولا توجد عصابات مسلّحة إلاّ في بلاد المسلمين؟!

من هو المسؤول؟ من هو المذنب؟ من هو الملام؟ وما العمل؟

أجل! شعبنا متديّن بالفطرة، ولكن الدين شيء، والخطاب الديني شيء آخر. الدين معرفة الله، والله محبة، والدين يدعو إلى التسامح، والعيش المشترك، الدين حافظ للقيم والأخلاق والفضيلة، الدين لا يدعو للقتل والفتك، والسلب، والتدمير والتخريب.

لقد استغل الإسلام السياسي، سواء الوهابية منه، أو الإخوان ومن يدور في فلكهما الخطاب الديني، الذي اشتد عوده بعد إخفاق المشروع القومي العربي، وبعد هزيمة حزيران في عام 1967، وبعد حرب الإخوان المسلمين، في سورية 1979 ـ 1982، وبعد انحسار مبادئ الأممية، والمد الاشتراكي، وزوال الاتحاد السوفييتي، وضرب اليسار في الأقطار العربية، فوجد هذا (الإسلام السياسي) مرتعاً خصباً، فازداد بناء المساجد، ومعاهد تحفيظ القرآن، وعادت ثقافة الحجاب، والقبيسيات... وهنا، اشتدّ خطاب الظل الديني، الذي بدلاً من أن ينشر مبادئ الإسلام الحقيقية، صار يشحن بالتحريض، والتأليب، والحقن المذهبي والطائفي، والدعوة للجهاد، من هنا تعالت أصوات (الإسلام المعتدل)، في مواجهة التطرف، والتعصب، ومن ثم، تغلغلت الوهابية كالنعاس في الرأس، وكالسّم في الدسم. وتم انتظار اللحظة المناسبة، وفعلاً استيقظت عندما بدأ "الحراك السلمي" من عدوى "الجحيم العربي"، لكن (الحراك السلمي)، لم يستمر أياماً قليلة، حتى بدأت المواجهات المسلحة، وبدأت الاتهامات من كل حدب وصوب تحمّل الدولة المسؤولية، في حين يؤكد مواطنون كثيرون فقدوا أولادهم، من الشرطة والعسكريين أنهم نزلوا إلى الساحات دون أي سلاح، لمدة شهور. وقد اعتدى عليهم الإرهابيون، واتهموا الجيش، وهذا ما ثبت بالدليل القاطع من اعترافات الإرهابيين.

9 ـ البعد التربوي:

قبل الوحدة العربية بين سورية ومصر 1958، كانت وزارة المعارف هي المسؤول والمشرف على التعليم في كافة مراحله. في أثناء الوحدة تغيّر اسم الوزارة إلى وزارة (التربية والتعليم)، بعد 8 آذار، استقرت الوزارة على اسم (التربية). وإن كان لنا أن نفتخر على كثير من بلدان العالم، أن التعليم في القطر مجاني، وأن ميزانية (التربية) ميزانية ضخمة وهذا من المنجزات الحقيقية التي يجب أن لا تنسى، ولا تهمل. لكن الملاحظ، أنه منذ عقدين وربما أكثر، حصلت انزياحات في العملية التربوية، منها الاستخفاف بانتقاء الكادر واختيار المعلمين، فسابقاً، وجيلنا يعرف أكثر من غيره، (هيبة المعلم) وهيبة المدرسة، واهتمام الكادر التعليمي بالطلاب، وإعطاءهم دروساً إضافية مجانية. كانت تسمى دروساً إضافية، الآن، انتشر التعليم الخاص، وصار من 60 ـ 80

بالمئة من المدرسين يعطون دروساً خصوصية، إما في بيوتهم، أو يذهبون إلى بيوت الطلاب. نتيجة إهمال وتردي التعليم في المدارس الرسمية. هذا أولاً. ثانياً: تم إهمال الأرياف، بشكل ملحوظ وملموس، مما سبّب في تسرّب الطلاب في المرحلة الإعدادية، وهم لا يتقنون حرفة ولا مهنة، وحظهم في التعليم صفر. فوجدت الجهات صاحبة "الدعوة" و"التبشير" ضالتها في هذا الكم الهائل من الشباب، وهؤلاء كما يقولون، خامة بيضاء، وعجينة لينة. فتم احتواءهم، وغسل دماغهم، إلى أن تم احتلال عقولهم. واحتلال الأرض أسهل من احتلال العقل. لولا ذلك، من أين كنا نسمع بثقافة (الله أكبر)، التي صارت تبعث الرعب في نفوس المواطنين، لأنها ارتبطت بالصوت والصورة والفعل، بالقتل والذبح، من أين الجرأة، لطفل أن يقبض على الساطور ويذبح رجلاً، والباقي يتفرج ويهلّل، ويصرخ (الله أكبر).

نعم، الدولة مسؤولة، والتربية مسؤولة، ومنظمة الطلائع مسؤولة، ومنظمة اتحاد الشبيبة مسؤولة. بصراحة: الجميع مسؤول.

الأمر الآخر الهام، هو ما سُمي (بالبيئة الحاضنة). ولا أريد التفصيل في هذا، لأن (البيئة الحاضنة) كانت المرتع الخصب لدعاة التعصب، والجهل، حيث تفشت الأمراض الاجتماعية، مما سهّل على شحنها، وحقنها، وشحذها، مستغلة الوضع الاجتماعي، من الفقر، وكثرة العيال، وقلة الموارد، والبطالة والعطالة. وهنا، تم اللعب بامتياز على الوتر الطائفي والمذهبي. ومن هنا، لعب (الدولار) لعبته، واستخدم هؤلاء وكانوا الحطب المشتعل. لكن بعد سنتين، انكشفت اللعبة. ولكن بعد أن بلغ الدم الزبى.

10 ـ المعارضة:

.."جئت إلى هذه الدنيا كي لا أوافق".. يقول مكسيم غوركي، وهو رفيق وصديق لينين وستالين، ومقولة غوركي هذه، يفترض أن تكون مقولة كل كاتب، وكأن غوركي ينطق باسم الكتاب جميعاً، وهو كان رئيس اتحاد الكتاب السوفييت.

نعم. جئت إلى هذه الدنيا كي لا أوافق. وقد قرأت هذا القول، وترجمت "كيف تعلمت الكتابة" للكاتب نفسه منذ أكثر من ثلاثين عاماً، ولطالما رددت هذا القول.

بمعنى من المعاني، أنا معارض. كل كاتب معارض، بطريقة ما، بأسلوب ما" ولكن "معارض" لمن؟ و(لا أوافق) على ماذا؟

معارضة.. نعم معارضة، ولطالما قلتُ وشبّهتُ المعارضة، بالمرآة، نعم المعارضة الحقيقية هي مرآة، مرآة كريستالية، إن شئت. فلماذا ينظر واحدنا في المرآة مرات ومرات؟.

فالمعارضة، ظاهرة قديمة. ظاهرة طبيعية، ظاهرة ضرورية. لا بل هي ضرورة، وحاجة ماسّة.

ولكن أية معارضة؟!

المعارضة الوطنية الحقيقية المتجذرة بتراب الوطن، كجذور السنديان. المعارضة التي تدافع عن حرية الوطن، وكرامة الوطن والمواطن. المعارضة التي تضع برنامجاً، ومنهج

عمل، المعارضة التي تضع مشروعاً للمستقبل. على أسس ومبادئ واضحة. تضع البديل الأفضل. المعارضة الوطنية التي يكون رأيها وقرارها من رأسها. أما المعارضة المرتبطة بالأجنبي، وتأتمر بأوامره، وتنفّذ مآربه، ليسمحوا لي، أنها تدخل في خانة العمالة، والعمالة تدخل في خانة الخيانة.

فالمسيح عليه السلام كان معارضاً. وسيد الأنبياء الرسول الأعظم محمد ﷺ كان معارضاً. وأبو ذر الغفاري كان معارضاً. ومحمد بن أبي بكر الصديق كان معارضاً. والقائمة تطول إذا ما ذكرت رموز المعارضة الحقيقية الوطنية الشريفة.

نعم، إن أحد وجوه الثقافة ـ معارضة.

فيما يخص الشأن السوري اليوم، وما يجري، وبعد سنتين وثلاثة شهور، انكشف الغطاء، وحصحص الحق، وذاب الثلج، وظهر المرج. ولم يعد خافياً على كل بصر وبصيرة، أن (المعارضة السورية) هي معارضات بالجملة، والأصح القول، أن أشخاصاً وأفراداً معارضين. ولم تستطع هذه المعارضة أن تشكّل سرياً فاعلاً في الشارع السوري. فالمعارضة، أو المعارضون الوطنيون تشبثوا بالأرض، وثبتوا في الوطن. وتمسكوا بمبادئهم، ولم يتاجروا بمظلوميتهم. وبرهنوا أن ملاحظاتهم، وانتقادهم، حتى شعاراتهم لم تكن ضد الوطن. بل هم مع الإصلاح والصلاح، والحفاظ على الوطن وسيادة الوطن، هم، ضد الأجنبي، أما الذين كانوا وما زالوا يطالبون الحلف الأطلسي، ولجؤوا إلى الكيان الصهيوني الغاصب، وتعانوا معه، وكانوا عملاء لهم، فهم بصريح العبارة، ليسوا (معارضة) إنهم يدخلون خانة الخيانة الوطنية.

لقد صرخنا منذ البداية. هناك غلط. **<u>وهل يصحح الغلط بالغلط</u>**؟ نعم. هناك معارضة وطنية، ومعارضة غير وطنية، وأشخاص انتهازيون، انتهزوا الأحداث الدامية، وعرضوا "بطولاتهم"، وهم بالأصل نكرات، منهم من استقبل السفير الأمريكي، ومنهم من لجأ إليه. ومنهم من قبض حتى التخمة. جمعهم الحقد، والضغينة، واللؤم وشعارهم كان وما زال: إسقاط الدولة، وتخريب الوطن وتدميره، والأمثلة كثيرة، والوثائق فاضحة، والبراهين أكثر من أن تحصى. لقد انطلت خديعة (الربيع العربي) على (بعضهم)، لكن الأكثرية لم تنطل عليه اللعبة، والخديعة، والبرهان الساطع: ما يجري الآن في ليبيا، وتونس، ومصر. ومن قبل العراق الذبيح.

السؤال اليوم، هل يمكن أن تكون معارضاً وطنياً، أو ثورياً وأنت في خندق واحد مع الإمبريالية الأمريكية، والعدو الصهيوني؟!

أترك الجواب لكم.

لقد فوّت بعض المعارضين، في رأيي ـ الفرصة الذهبية، عندما بدأ التصعيد، أقصد: عندما خرجت الأمور من أيدي السوريين، وانتقلت إلى جامعة الدول العربية التي باعت نفسها، وبدورها صعّدت الموقف، ونقلت الأمر إلى مجلس الأمن المرتهن

بالأمريكان واليهود، ومن ثم إلى الجمعية العمومية. وانقسم العالم حول (ملف سورية).

سؤال آخر يطرح نفسه: هل يعقل أن علوج قطر والسعودية، والأمريكان والسلجوقيين الأتراك يريدون حرية في سورية وديمقراطية؟! وغيورين على المواطن السوري، أكثر من السوري؟

أترك الجواب لكم أيضاً.

نعم. نعرف أن تراكم الأخطاء السابقة، والسلبيات، والفساد، الذي صار (ثقافة)، كان من أهم القضايا، وفي أول سلم الأولويات، للدولة والحكومة، وهنا، لا يتسع المجال للتفصيل. ولكن بعد التصعيد المنقطع النظير، ودخول القطعان الهمجية، من مختلف بلدان العالم، أصبح الوضع مختلفاً جداً. وحصل فرز وطني شاء من شاء وأبى من أبى.

المعارض المثقف العارف، يدرك أن الإمبريالية الأمريكية، والعدو الصهيوني، والاستعمار البريطاني والفرنسي لا يريدون إصلاحاً، ولا ديمقراطية، ولا حرية، وبالفم الملآن، لا يناسبهم أن تكون سورية قوية، حرّة، مستقلّة، صاحبة سيادة، قرارها سوري، وليس مرتهناً بالأجنبي، وهي كانت وما زالت ترفع شعار فلسطين والمقاومة..

11 ـ خاتمة:

يقول الجاحظ:

"ارتعشت الشجيرات خوفاً، عندما سقط رأس فأس بينهن. فقالت كبيرتهن: إنْ لم تتطوع واحدة منكن، وتُحشر ذيلها في رأس الفأس. لن يستطيع الفأس أن يؤذي إحداكن".

أرجو أن لا يفهم من حديثي، إلقاء اللوم على العامل الخارجي، فلولا الثغرات الكثيرة، وربما الكبيرة، لما استطاع هؤلاء جميعاً، من الدخول إلى قلب المجتمع. لقد تم الاعتراف بالأخطاء وتراكم الأخطاء من أعلى المستويات في ا لدولة، وتم الاعتراف بالتقصير، والإهمال، وسوء استغلال السلطة إلخ. وما زلنا ننتظر بالإضافة إلى تغيير الدستور وحزم الإصلاحات، التي جرت، من تعددية الأحزاب، وحرية الرأي والتعبير، خطوات سريعة ملموسة وملحوظة على صعيد معاقبة الفاسدين والمفسدين، والجشعين الذين استغلوا الأوضاع الراهنة، فباتوا ينهشون لحم المواطن، فأصبح المواطن بين فكي ذئبين: ذئب الإرهاب، وذئب الجشع وغول الغلاء.

في حمّى الصراع الحاصل على الأرض السورية، في الظل الثقيل للحرب العالمية على سورية، ترتفع أصوات: أين المثقفون؟ وأين دورهم؟ في الجواب أقول:

المثقفون السوريون موجودون. ومعنيون بكل ما يجري. يوجد تباين في الرأي. نعم. يوجد اختلاف في الرأي نعم. لكن المثقفين الحقيقيين يرفضون الأجنبي، ويرفضون العنف والإرهاب.

المثقفون موجودون وهم مطالبون بالقول والفعل، لأنهم خير من يقول، وخير من يفعل، وخير من يطالب.

المثقفون يعرفون ماذا يريدون، وهم خير من يحتج، لأنهم يدركون لماذا يحتجون،

لأنهم يدركون أن الوطن في خطر، والوطن أمانة أغلى أمانة وأثمن أمانة وأعظم أمانة، وهي في أعناق الجميع دون استثناء.

ولأن المثقفين يعرفون معنى الحرية، هم الذين يفرّقون بين الحرية والفوضى. ولأن المثقفين يعرفون معنى الصلاح والإصلاح هم الذين طالبوا به. ولأنهم يعرفون حجم الفساد، هم الذين حاربوه وفضحوه. وهم الذين يفرقون بين الصلاح وبين التخريب والتدمير والأرض اليباب.

يعرف المثقفون معنى الثورة، ويدركون أن الثائر فارس، والفارس حر، والحرّ شجاع، والشجاعة تقتضي الوفاء والمبدئية والأخلاق والفضيلة. ويعرفون أن الثائر لا يقتل طفلاً، ولا شيخاً، ولا آمناً، ولا أعزل.

الثائر لا يخرّب مدرّسة، ولا يقصف جامعة، ولا يحرق مشفى، ولا يقطع شجرة، ولا يسرق القمح ويعطيه للعدو، ولا يحطم جسراً، ولا يعتدي على المسافرين في الطرقات.

أيها السادة! يا قارئي الكريم!

كنا وما زلنا وسنبقى مع حرية الرأي والتعبير، كنا وما زلنا وسنبقى نطالب بالصلاح والإصلاح، والديمقراطية، والحرية، والمواطنة الصحيحة، لكن، صدقوني، أن الأمر، وأن القضية، أبعد من ليبيا، وتونس، والقاهرة، ودمشق، صدقوني، أن القضية ليست تبديل نظام بأسوأ، وليست تبديل حكومة بأخرى، وليست ديمقراطية". القضية كلها، بكلمة:

إن كل ما جرى في البلدان التي طالها "الجحيم العربي"، وهذا ما أثبتته الأيام والوقائع، هو خدمة للكيان الغاصب، لتحطيم الطوق العربي المحيط بالكيان الصهيوني الغاصب، وجعله هشاً، خانعاً، خاضعاً، تابعاً، يتولاه أشباه رجال، كما في بلدان حراس النفط، ليتاح للعدو الصهيوني، أن يقيم إمبراطوريته التلمودية ـ اليهودية. وهذا ما أعلن عنه، وأخيراً:

كفانا خدمة للأعداء، كفانا خدمة للموت.

قديماً، قالوا: "الدين لله، و الوطن للجميع".

وأنا أقول:

(الوطن للجميع، والجميع لله)

الهوامش:

(1) محمد عابد الجابري. المسألة الثقافية في الوطن العربي منذ الخمسينيات مجلة: المستقبل العربي. عدد 346./2007. ص 6 ـ 7.
(2) المصدر نفسه ص 9.
(3) المصدر نفسه ص 9.
(4) إعلان مكسيكو بشأن الثقافة.
(5) الاستشراق ـ إدوارد سعيد. ص 70.
(6) نظام التضليل العالمي: ترجمة غازي أبو عقل.
(7) د. سليمان العسكري، مجلة العربي، ص 8.
(8) صدام الحضارات، صموئيل هنتغتون. ص 63.
(9) المتلاعبون بالعقول: هربرت شيللر: ـ علم المعرفة ـ الكويت. 1999.
(10) التلاعب بالوعي: سيرجي قرة ـ مورزا ـ ترجمة عياد عيد. وزارة الثقافة، دمشق ـ 2012.
(11) ـ إسلام بلا مذاهب: مصطفى الشكعة.
(12) الأحزاب والحركات والجماعات الإسلامية ـ المركز العربي للدراسات الإستراتيجية، الجزء الأول. ص 13.
(13) المصدر نفسه ص 46.
(14) المصدر نفسه ص 50.
(15) علم الدين عبد اللطيف، إسلام سياسي. دار إرواد. 2011، ص 6 ـ 7.

البنيـــة الإيقاعيـــة والدلالـــة الدراميـــة في شـعـر التفعيلـة في سورية

□ د. خليل الموسى *

تطرح هذه الورقة أموراً وقضايا أدبية مختلفة ضمن مقولة عروض النّص الأسلوبية، أولها اتجاه القصيدة الغنائية العربية باتجاه الدراما والملحمة للنهل منهما والتزاوج لإنتاج أجناس شعرية خلاسية مختلفة عن القصيدة الغنائية الخالصة التي وصلت إلى حائط مسدود بعد انتشار أجناس أدبية مختلفة في العصر الحديث، وليس هذا الأمر جديداً على الحركة الشعرية العربية، والقصيدة في سورية جزءٌ لا يُجْتزأ منها، وإنّما يعود إلى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وكان الدافع إلى ذلك الابتعاد عن المواجهة الصريحة مجاملة، كما فعل خليل مطران في قصيدته ((مقتل بزر جمهر))،إذ لجأ إلى حادثة من التاريخ الفارسي القديم، وأسقطها على حادثة معاصرة للتعبير عن الحرية ، فنجا من الوقوع في تهمة معاداة السلطة العثمانية، وكان المصريون حينذاك يأملون خيراً منها، ويحاربون من لا يعلن انتماءه لهذه السلطة خاصّة إذا كان غريباً عن البلاد المصرية،

ولذلك وقف مطران ضد السلطنة العثمانية في بلاد الشام واضطر إلى مغادرتها إلى باريس، وحورب هناك بسبب هذه العداوة، ولكنه خضع للظروف المحيطة به في مصر، فإذا هو بين لحظة وأخرى عثمانيُّ النزعة حفاظاً على مصلحته الشخصية، ثم حقق بوساطة هذه الاستعارة ما سماه إليوت فيما بعد ب ((المعادل الموضوعي))، وقد يكون الدافع المباشر خوفاً من السلطة كما فعل السياب في قصيدته ((سربروس في بابل))،

* أكاديمي من سورية.

ليتخفّى وراء الرمز الأسطوري في هجاء حكم عبد الكريم قاسم، وهكذا سارت القصيدة الغنائية العربية باتجاه الدراما بدوافع مختلفة معظمها غيرُ فني مع حركة الحداثة العربية إلى اليوم.

ومنها ـ **ثانياً** ـ أنّ اتجاه القصيدة الغنائية باتجاه الدراما يعني باختصار شديد الاتجاه نحو الحركة والصراع من جهة، والشعر الموضوعي من جهة أخرى، وهذا يتطلب تغييراً جذرياً في بنية القصيدة، فالصراع يكون بين طرفين متناقضين مختلفين قوة وحجماً، ولكل منهما وسائله وأهدافه، كالخير والشر، والخصب والعقم، والجمال والقبح.. ...الخ، وهذا يعني أن القصيدة الدرامية تتألف من أصوات ومستوياتٍ ووجهاتِ نظرٍ وتقوم على شخوصٍ وأحداثٍ ومواقفَ، وهي قصيدة مركبة، وتكون غالباً طويلة، وليست صوتاً واحداً ومستوى واحداً، وموقفاً واحداً، كما هي الحال في القصيدة الغنائية، فبنية القصيدة الدرامية مؤهلة مع بعض التعديلات الطفيفة لأنْ تتحول إلى مشهدٍ مسرحيٍّ أو مسرحيةٍ قصيرةٍ، كما هي الحال في قصيدة ((الجنين الشهيد)) لمطران، و((الريّال المزيّف)) للأخطل الصغير و((حفّار القبور)) للسياب و((البّحار والدّرويش)) لحاوي، وذلك لأنّ هذه القصائدَ وأمثالَها قد سلكت سبيل الشعر الموضوعي.

بناءً على ما تقدم فإنّ بنية القصيدة الدرامية تشبه ـ **ثالثاً** ـ عملاً موسيقياً كبيراً يتألف من حركاتٍ وأصواتٍ وإيقاعاتٍ عدّة، وهو عمل سمفوني مركب، لكل صوت وإيقاع و شخصية فيه مستوى يمثله في الغضب او الرضا، في الهيجان أو الهدوء، في الكراهية أو الحب، فللشرّ صوت وإيقاع، وللخير آخر، وهكذا للخصب والعقم والجمال والقبح.. إلخ ممّا يستدعي بالضرورة غياب صوت الذات المتكلمة/الشاعر عن بنية القصيدة ليفسحَ المجالَ للأصوات الأخرى لأنْ تقوم بأدوارها على خشبة النّص، فالمؤلفُ أو المؤلفُ الضمنيُّ يقوم بدور المؤلف والمخرج المسرحيّ تماماً، فهو الذي يحرك الأصوات، ولكنّه لا يتدخل فيما تريد أنْ تقوله أو طريقة القول، ولكي يتم هذا العمل الدراميُّ بنجاح عليه أنْ يأخذ كلُّ صوتٍ حقّه في العمل، سواء أكان قصيراً أم طويلاً، فاعلاً أم غير فاعلٍ حسب طبيعة كل شخصية على حدة وطبيعة دورها أيضاً، وهذا يعني أنّ لكلّ صوتٍ من هذه الأصوات لوناً وحجماً وطعماً ومزاجاً مختلفاً عن الأصوات الأخرى التي تتقاطع وتتداخل ضمنَ العمل السمفوني، لتشكل في النهاية العمل كاملاً.. أما أن يقوم الشاعر بإقصاء هذه الأصوات أو بعضها أو أحدها فهذا مخالفٌ تماماً لما ذهب اليه أرسطو في تحديد الشعر الموضوعي، وهو أن يكون الشاعر مراقباً لما يجري من دون أنْ يتدخل في الأحداث و الحوار.. فقال: ***((فالحقُّ أنّ الشاعر يجبُ الاّ يتكلّمَ بنفسه، ما استطاع إلى ذلك سبيلاً لأنّه لو فعلَ غيرَ ذلك لما كان محاكياً. أمّا سائرُ الشعراء فيزجّون بأنفسهم في كلّ موضع ولا يُحاكون إلاّ قليلاً و نادراً))***[1]

وهو مخالفٌ أيضاً لما ذهب إليهِ إليوت في القرن العشرين في لا شخصانية الشعر، فالشاعرُ الضعيف هو الذي يستسلم لسلطان انفعالاته، والشاعر القدير هو الذي يستطيع أنْ يُضحّيَ بشخصيته: ***((إنّ تقدّمَ الفنان ما هو الاّ دائبٌ على التضحية الذاتية، اي دائبٌ على محو شخصيته))***[2]

ومَعَ أنّنا نؤمن ـ **رابعاً** ـ بأنّ تطبيق النظريات النقدية المعاصرة في الغرب على الشعر العربي ظلمٌ لهذا الإبداع، فهي لم تُستنتجْ منه أو له، ولا هي مناسبة لمضموناته وأشكاله وأساليبه، وقد تلمّسنا ذلك في دراسات سابقة لنا في تطبيق

الشكل العضوي على القصيدة الغنائية العربية الخالصة، ونؤمن أيضاً بأنّ هذه النظريات تتلاءَمُ والفكرَ والعقلَ في الغرب وتنطلق منهما، وهي قد تتعارض والفكرَ العربيَّ لاختلاف طبيعة المجتمعات والمعتقدات وحركات التطور، فمقولة ((موت المؤلف))- مثلاً- في الغرب لم تُولد من فراغ، ولم تكن قفزةً مفاجئة أو مصادفةً غربية، وإنّما مرّت هناك بمراحل حمل طبيعية، وولدت ولادةً عاديةً ومُرتَقبة إذا وضعنا في الحسبان تطوّر الفكر الغربي، فقد أعلن نيتشه موتَ الإله وولادةَ الإنسان الأعلى، وعملت البنيوية على موتِ الإنسان وولادة الأشياء وإقامة عرش النّص، ثمَّ أتى بارت ليعلن موتَ المؤلف وولادة القارئ، ولكنَّ الإشكالية عندنا أنّنا ننادي بموتِ المؤلف تشبّهاً بالغرب، ونتبنّى مقولةً لا تناسبنا من جهة، ونحن لا نؤمن بها من قريب أو بعيد من جهة ثانية، مع أنّنا بحاجة ماسّة إليها، ولكنّنا مازلنا نُقدّسُ الفرد المؤلف ونعتقدُ بأنّه من سلالةٍ فوق بشرية، ونُدبّج له قصائدَ المديح، وندعو له بطول البقاء، ومع ذلك كلّه فإنَّ المعطيات النّصية التي بين أيدينا في القصيدة الدرامية أجبرتنا على أنْ نستعين ببعض النظريات المناسبة، ففي بنية القصائد الدرامية مكوناتٌ درامية واضحة، وقد سارت فيها القصيدة العربية على نهج القصيدة الغربية نتيجة لمؤثرات عدّة – منها – مثلاً- أنَّ حركة الترجمة العربية عن المسرح والقصائد ذات الطابع الدرامي قام بها مترجمون اشتغلوا بالمسرح، وهم في الوقت ذاته شعراءُ، ومنهم طانيوس عبده ونجيب الحداد وخليل مطران وصلاح عبد الصبور، وكانت المقاييس النقديةُ العربيةُ القديمةُ غيرَ قابلة للخوض في هذه النّصوص فكان لا بدّ من الاستعانة بالنظريات النقدية الغربية ـ وإن كان ذلك على مضض ـ لدراسة هذا اللون من الشعر الجديد.

الملاحظُ -خامساً- على عنوان هذه الدراسة ((البنية الإيقاعية والدلالة الدراميةُ)) أنّنا توجّهنا مباشرة إلى الدراسات الأسلوبية البنيوية، وبالتحديد إلى ما يتصل منها بعروض النّص بدلاً من عروض اللسان، لأنّ هذا النوع من الدراسات ينطلق من خصوصية كل نص على حدة واستقلاله، ولذلك فإن هذه الخصوصية تتجلى في بنيته الدرامية، خاصّة في عروضه النّصي المختلف عن عروض النّصوص المجاورة أو السابقة، ولكنّ الإشكالية في تطبيق هذا النوع من المقاييس على الشعر العربي أنّ النظريات النقدية في الغرب صارت في عصر الكتابة إبداعاً على إبداع وكتابةً على كتابة.. أصبح النّص النقديُّ إنتاجاً بعد أن كان استهلاكاً ولذلك تحرّر النّص الثاني من الأول وإن انطلق منه، فهو لا يدور في فلكه ولا يقوم على خدمته، وإنّما ينتزع منه المركزية والذاتية والإشعاع، ويهدمه ليبني على أنقاضه نصّاً مغايراً مختلفاً في موضوعه الخاص ومدارهِ الخاص وجنسه الخاص في عصر الانفتاح الأجناسي بين النّصوص في عصر الكتابة، فإذا النّص الثاني في وادٍ والأول في وادٍ آخر.. وهذا يعني أنّ النّص الثاني لا يسير وراء النّص الأول ليصفه ويصف حركاته، وإنّما هو ينطلق منه ليتقدّم عليه وينافسهُ ويرسم آفاقاً مختلفة لأدب آخر ونصوصٍ أخرى تتجاوز هذا النّص وتختلف معه، ومع ذلك فإنّ هذه الإشكالية ـ على الرغم من خطورتها ـ لا تُسوّغ العودة إلى النظريات النقديّة القديمة، خاصّة أنّ هذه النّصوص التي نهلت من الدراما لا تتلاءم معها، ومن هنا كان لابدّ أن نلجأ إلى هذا النوع من الدراسات لمناسبتها للعصر من جهة، ومناسبتها للنص موضوع الدراسة من جهة ثانية.

بناءً على ما تقدّم فإنه ينبغي لنا أن نبين هنا أن الإيقاع (Rythme) شيءٌ والوزن(Mesure)

شيءٌ آخر، وإن كانا متلازمين متداخلين، فالأول متغيّرٌ متحرّكٌ متماوجٌ بين هبوطٍ وصعود، وعلو وانخفاض، وتلوّنٍ وتغيّر وتعدد، والثاني ثابتٌ مستقرٌ على قياسه، فالإيقاع حركةٌ والوزنُ ضابطٌ وقياسٌ، والإيقاع يتشكّل من الجريان والتّدفق الداخليين، من الصوت والصمت، في حين أنّ الوزن معيار أو قياس أو كيلٌ لوزن هذا الجريان وقياس حركته، وهو في الشعر لبيان صحيحه من فاسده، وقد جاء في تعريف الإيقاع (كلمة مشتقّة أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق. والمقصود به عامةً هو التواترُ المتتابعُ بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوّة والضعف أو الضغط واللين او القصر والطول أو الإسراع و الإبطاء أو التوتّر والاسترخاء...الخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكلّ الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي.

ويكون ذلك في قالبٍ متحرّكٍ ومنتظمٍ في الأسلوب الأدبي أو الشكل الفنّي والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً. تبدو واضحة في الموسيقا والشعر والنثر الفني والرقص كما تبدو أيضاً في كلّ الفنون المرئية. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفنّ، ويستطيع الفنّان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع بإتباعه طريقة من ثلاث: التكرار، أو التعاقبُ أو الترابط))[3] ثمّة فروق إذن بين الإيقاع والوزن، فالأوزان أجزاء من الإيقاعات، والإيقاع أشمل من الوزن وأبعد منه، وهو يتضمنه بالضرورة، وإذا كان الوزن محدّداً ومقيّداً بتسمية (البسيط – الطويل.. ..الخ)، فإنّ الإيقاع حرٌّ وغيرُ محدّد، وهو يختلف في الوزن الواحد بين قصيدة وأخرى من حيثُ جريانه وتدفّقهُ، ومن هنا يفرّق النّقاد بين النظم والشعر، فالأول باردٌ جافٌّ آلي سطحيّ، والثاني حارٌّ حيويٌّ عضويٌّ داخليٌّ، وهو يولد مع ولادة القصيدة أو قبلها بقليل كما ذهب إلى ذلك الرمزيون، في حين أن الوزن مقياس كمقياس درجة الحرارة في الأجسام أو درجات الضغط الدموي أو سوى ذلك ثمّ إنّ مجالات الإيقاع أوسعُ من مجالات الوزن، فإذا كان الأخير مقتصراً على الشعر فإنّ للأوّل حضوراً في الفنون النثرية فضلاً عن الشعر، ولذلك اختصرته الدراسات الشعرية التي اعتمدت المنهج اللساني بـ ((المستوى الصوتي))، وتوصّل جان كوهين إلى أنّ الإيقاع لا يقتصر على الشعر وإنّما يتجاوزه إلى النثر، ((فثمّة إيقاعٌ في النثر، ولا نكاد نرى أيّ فارقٍ بين نثر موقّع وشعر موقّع))[4]، ولا يقتصر الأمر على ذلك، ((فالإيقاع في الموسيقا عنصر أساس من عناصرها، وهو الذي يحدد حركة النغمة الواحدة سرعة وبطئاً.. صعوداً و هبوطاً، فالصيرورة الموسيقية تتوالى دائماً وفقاً للإيقاع، وهو الحياة الزمانية الكاملة بتطابقها مع الروح والذي يعلّمنا فضائل الانتظار، وأن تعيش الإيقاع يعني أن تكون ضمن زمان حيٍ وفعال، منسجم وخلّاق يسمو بالروح نحو مستقبل يمنح لحاضرنا معنى مفتوحاً على المستقبل ذاته[5]، ويرجح توفيق الصباغ انّ بدايات الموسيقا كانت ذات طابع إيقاعي، كأصوات بعض الطيور، فابتدأ الإنسان يصفق بيديه بحركات إيقاعية متزنة، ويرجح أيضاً أنّ آلات الإيقاع كالدف والطبل كانت أولى الآلات الموسيقية وهو يفرق بين الإيقاع والوزن))[6]

وذهب الدكتور فؤاد رجائي إلى أنّ القاسم المشترك الأعظم بين الشعر والموسيقا هو الإيقاع، وأنّ معرفة الخليل بن أحمد الفراهيدي بالإيقاع الغنائي يسرت له معرفة علم العروض[7]، وعلينا ألا ننسى أنّ المدرسة الرمزية الفرنسية أولت الموسيقا، ولاسيّما النغم المتشح بالإيقاع الغامض، مكانة في الشعر لا يُعلى عليها.

لا يقتصر الإيقاع على الشعر والنثر والموسيقا، فهو كل حركة من حولنا، في أمواج البحار والأجساد الحيّة، وهو في الفنون التشكيلية والرقص والعمارة، ولذلك هو أشمل من الوزن، فهو يتضمّن الوزن العروضي، والتكوينات البديعية المختلفة، والقافية، والتشكيلات الصوتية داخل الإطار الوزني، كالقوافي الداخلية والتدوير الذي يجعل من شطري البيت شطراً واحداً، وهو الذي يمنح القصيدة حيويتها وحركتها، ومن هنا ذهبت إحدى الدراسات إلى أنّ للإيقاع دوراً هاماً في تشكيل الدلالة وإنتاجها، فهو ((ذو قيمة خاصّة من حيث المعاني التي يُوحي بها، وإذا كان الفنّ تعبيراً ايجابياً عن معانٍ تفوق المعنى الظاهر فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر والانفعال))[8]، و لا يقتصر الأمر على ذلك، ولكنْ إذا كان الوزن أحياناً يتجه باتجاه حركة محدّدة ومنتظمة بفعل طبيعة الوزن نفسه، وربّما أدّى ذلك إلى فراغ المعنى أحياناً، فإنّ الإيقاع حمالٌ للمعاني، وهو يتدفق نتيجة لضغط الإحساسات الداخلية وصراعها وتلونها، فـ ((الإيقاع يعني التدفق أو الانسياب وهذا يعتمد على المعنى أكثر ممّا يعتمد من الوزن، وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات))[9].

وبناء على ما تقدّم فإنّ مفهوم ((الوزن)) قريبٌ من مفهوم ((اللغة))عند فرديناند دوسوسور أو هو ناجم عنه، في حين أنّ للإيقاع خصوصية واستقلالاً، وهو يختصّ بكلّ نصّ على حدة، ولذلك هو أقرب لمفهوم ((الكلام)) عند دوسوسور، وهو ناجم عنه، ومن هنا فإنّ الإيقاع أوسع من الوزن وإن كان يتضمنه حصراً، ولكنّه يتضمن أيضاً الشحنات الانفعالية التي تجعل من الكلام العادي شعراً، وإذا كان الناظم يبدأ من الوزن وهو أساس الشعر عنده فإن الشاعر يبدأ من نغم نفسي مجهول المصدر غالباً، وهو الذي يدفعه إلى وزنٍ من الأوزان ليضبطَ انفعالاته بوساطته، فالشاعر يعبر عن مناخ شعري يعيش فيه، وهذه سُنّة الطبيعة ذاتها، فالنيران في جوف الأرض تتشكل بركاناً، وتتشكل المياه الجوفية المتدفقة ينابيعَ، وهذا شأن الشعر بإيقاعاته المختلفة.. أما خصائص هذا الإيقاع فهي غيرُ واحدة وغيرُ محدّدة، وهي تختلف بين حالة وحالة وقصيدة وأخرى.

ومن المفيد أن نفرّق أيضا هنا بين نوعين من الإيقاع نظراً لاختلاف طبيعة الشعر، وهما الإيقاع الأحادي البسيط الذي يتشكل في الأهازيج والأناشيد والأماديح والشعر الغنائي، والإيقاع الدرامي الهارموني المركب الذي يتشكل في الشعر الموضوعي من تعدّد الأصوات واختلافها وصراعها ضمن عمارة شعرية لا يحكمها التقرير والمباشرة وصوت الشاعر الخبير المهيمن.

وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي النظام العروضي أو ما يسمّى اليوم بـ ((عروض اللسان))، وقد مضى عليه زمن بعيد، وما زال يستخدم إلى يومنا هذا، وهو صالحٌ لأن يكون ميزاناً لصحيح الشعر من فاسده في القصيدة الغنائية عامة والقصيدة الصالحة للإنشاد خاصّة، وواجه هذا النظام بعض الخروقات البسيطة التي لم يقدر لها أن تستمر مع أبي العتاهية والموشحات والبند.. ثم كانت الثورة على نظام الشطرين في شعر التفعيلة وقصيدة النثر، فاختلفت البنية الإيقاعية في القصيدة، ولاسيما الدرامية منها، اختلافاً واضحاً، ولكنّ الإشكالية التي تطرحها البنة الوزنية الخارجية للنّصّ تكمن في النظرة الأحادية وغير الحيادية لكثير من الدارسين عندنا، فاكتفوا في أحكامهم على الشكل الخارجي، فإذا كان النّص يقوم على نظام الشطرين وصفوه بأنّه عمودي إحيائي

كلاسيكي، وإذا كان على نظام التفعيلة ذهبوا مباشرة إلى أنه حداثي، وكذا شأن قصيدة النثر من دون أن ينظروا في طبيعة البنية الإيقاعية المختلفة بين نصّ وآخر، مع أنه ليس من الضروري أن تتوافر البنية الإيقاعية الدرامية في شعر التفعيلة و قصيدة النثر، وتكون قصيدة نظام الشطرين خلْواً منها، فالشكل الخارجي وحده غير صالح لتصنيف القصائد في هذه الخانة أو تلك، ومع ذلك أيضاً علينا أن نتلمس الاختلاف في هذه البنية فيما يأتي :

فعلى صعيد البنية الإيقاعية داخل نظام الشطرين يُنظر أولاً في موضوع القصيدة (مديح – فخر- هجاء- غزل وصف.. .)، وقدرة الشاعر على الجولان وبسط الموضوع ومرونة الانتقال بين العناصر.. الخ، ويُنظر ثانياً في العصر الذي نُظمت فيه القصيدة، فلكلّ عصر تقنيات ومعطيات وظروف مختلفة، فمن الضرورة أنْ تختلف طبيعة قصيدة المديح أو الغزل في أواخر القرن العشرين عمّا كانت عليه في العصور السالفة، ويُنظر ثالثاً في طبيعة الوزن الشعريّ نفسه (الطويل –الكامل...) والتحولات التي طرأت على البنية الإيقاعية في هذه القصيدة أو تلك ضمن الوزن نفسه، وينظر رابعاً في طول القصيدة أو قصرها، لأنّ البنية الإيقاعية تكون مضغوطة في القصيدة القصيرة ومتسعة في القصيدة الطويلة، ويُنظر خامساً في المدرسة الأدبية التي ينتمي إليها الشاعر : مدرسة الطبع(البحتري) أو مدرسة الصنعة (اللزوميات)، كما يُنظر استخدام الثقافة والتأمل (أبو تمام والمتنبي) أو مسايرة الطبع والاكتفاء بالثقافة الشعرية، ويُنظر سادساً في المذهب الأدبي الذي ينتمي إليه النّص الدرامي، فممّا لاشك فيه أنّ شمشون أبي شبكة في (أفاعي الفردوس) يمثّل تقنية القناع الرومانسي في أجلى مظاهره، في حين أن شخصية المجدلية في عمل سعيد عقل تمثل أقصى ما وصلت إليه الرمزية العربية ضمن نظام الشطرين في التقطيع والحذف والوثب الإيقاعي الذي يعتمد على امتلاء البيت بالجمل القصيرة المتدافعة والألوان المتنافرة رمزياً ونأتي سابعاً إلى النظر في النوع الشعري (غنائي ــ ملحمي ــ درامي)، فمن المعروف أنّ البنية الإيقاعية في الشعر الغنائي تتلاءم و الإنشاد، وأنّ البنية الإيقاعية في الشعر الملحمي تتلاءم والسرد، وقيل إنّ بحر الخفيف مناسب لها، وانّ البنية الإيقاعية في الشعر الدرامي تتلاءم والتنوع لاختلاف أهواء الشخصيات المتكلمة وأهدافها وطبيعتها المتفاوتة بين خيّرة وشريرة، عاقلة وجاهلة، صامتة ومتكلمة، مثقّفة وغير مثقّفة، مندفعة وهادئة...الخ، ويُمكن أنْ ينظر إلى طبيعة البنية الإيقاعية داخل نظام التفعيلة وداخل نظام قصيدة النثر ضمن هذه الحقول مع مراعاة طبيعة الاختلاف التي يفرضها الشكل الجديد من جهة، وطبيعة كلّ قصيدة على حدة من جهة أخرى.

ـ 2 ـ

تنطلق هذه الدراسة المبسطة من الدراسات الأسلوبية العروضية المعاصرة، ولكنّ الإشكالية فيها أنّها اتخذت بنية القصيدة الغنائية الدرامية موضوعاً لها وحصرت في زمانٍ ومكان محدّدين، وهما بداية الألفية الثالثة والشعر في سورية، ممّا جعل النماذجَ المدروسة تقع بين فكّي كماشة، فالبنية الدرامية في الشعر العربي مازالت تحبو من جهة، والشاعر العربي مازال مشدوداً إلى موسيقا البيت وعَروض اللسان والصّوت الواحد الطربيّ من جهة أخرى، ثمّ إن القارئ العربي ما زال يميل

إلى الاستهلاك والكسل المعرفي، وهو بعيد عن الديمقراطية التي تطرحها عليه بنية القصيدة الدرامية، وإن ادّعى بغير ذلك، وحسبنا أن نطرح السؤال الآتي الذي يلخص هذه الدراسة :هل للنصّ الشعري رأس وحيدة أو رؤوس كثيرة.. ؟ وإذا كان للنصّ عشرات الرؤوس تبدو على السطح الظاهري فهل هي تتكلم أو أنها بلا ألسنة وهي بكمٌ خرسٌ !؟ وإذا توهّمنا بأنّ هذه الرؤوس تتكلم فهل الأصوات التي نسمعها لها أو هي صدى لصوت الرأس التي تتكلم حقيقة.. !؟ بعبارة أخرى ومختصرة : هل دخلت القصيدة الغنائية الدرامية في سورية مرحلة عروض النّص أو أنها ما زالت في مرحلة عروض اللسان.. !؟

للإجابة عن هذه الأسئلة الصعبة لا بدّ من الإشارة إلى أنّ الشعر في العالم يتراجع منذ قرن من الزمان تقريباً إزاء الأجناس الأدبية الأخرى على صعيدي الإبداع ونقده، في حين أنّ الشعر العربي عرف تطوّراً لافتاً في القرن الماضي، وكان لجهود مطران وأبي شبكة والسياب ونزار وسعيد عقل ودرويش بصمات ما تزال واضحة في الأصوات الجديدة، ومع ذلك فإنّ هذه الأصوات الفاعلة مازالت تعمل لحسابها الخاص على حساب القصيدة الدرامية، هي تعمل لمصلحة الشاعر أكثر ممّا تعمل لمصلحة القصيدة، مع استثناءات بسيطة فالمؤلف الذي خلعه بارت عن عرش النّص في الغرب نصّب نفسه حاكماً أبدياً في شرقنا العربي، ولذلك لا يُنظر إلى النّص في أثناء التقويم على أنّه كائن مستقل عن صاحبه وعن النّصوص الأخرى، وإنّما يُنظر إلى صاحب النّص و إيديولوجيته ، ليُقوّم النّص بعد ذلك، من خلال هذين المعيارين، ثمّ إنّ الشاعر –عندنا– مازال يؤمن بأنّ هذا النّص توارثه عن آبائه وأجداده بوساطة سلطة فوق بشرية، خاصّة أنّ كثيراً من الأسَر قديماً وحديثاً كانت تشتغل بالشعر والأدب، كأسرة زهير بن أبي سلمى واليازجيين والبساتنة و المعالفة، ولذلك يَنظر المؤلّف إلى القراء على أنّهم مجموعة من الخارجين على القوانين، وهم يعيشون فساداً في قصور القصيدة ودهاليزها وينهبون كنوزها، وأنّ(بنلوب) سجينة القصيدة، وهي تنتظر عودة الفارس أوديسيوس لتحريرها من هؤلاء الغاصبين الغزاة .

نعمْ ثمّة صراع في طبيعة الشعر العربي، ولكنه صراع على ملكية القصيدة، فالشاعر عندنا لا يتقاعد إذا شاخ شعره وهرم، ولا يتنازل بإرادته عن عرش القصيدة كما فعل أوديب حين صدم بالمعرفة، وهو غير مستعد على أن يُقدم على محو شخصيته بنفسه في سبيل فنّه كما ذهب إلى ذلك إليوت، فالذاتية هي أولاً وأخيراً، ولذلك هو متمسك بالغنائية، وإن ادعى بغير ذلك، وهي التي تؤمن له أن يقف وحده على خشبة القصيدة وسيؤدي جميع الأدوار، فهو الشاعر الملهم، وهو المخرج العليم، وهو القادر على أن يقوم بأدوار الرجال والنساء، والشيوخ والأطفال، والأشرار والصالحين، ثمّ إنه قد صنع شخصيات في قصيدته الدرامية، لا ليورثها مجده، فهو لا يموت ولا يتقاعد كما فعل رامبو ولكن لتمجد هذه الشخصيات ـ التي أوجدها ـ شاعريته، وتصفق له كثيراً، ليشعر حينذاك بأنّه الملهم العبقري وأنّه من جنس فوق بشري، فينتشي بخمرة الألوهة .

بالمقابل.. . من جهة ثانية نسي الشاعر أنه أوقع نفسه في معضلات زمنية أو فنية وهو غير قادر على أن يتحرر منها، نسي أولاً أنّ المتنافسين على عرش الأدبية غدوا اليوم في عصر الكتابة الألكترونية بالألوف، ونسي ثانياً أنّ العصر الجديد ينظر إلى الشعر الغنائي نظرة أرسطو وإليوت إليه، وبدأنا نسمع أصوات بعض النقاد،

وهي تعلن أن عصرنا عصر الرواية والسرد، وأن عصر الشعر ذهب إلى غير رجعة، ونسي أو تناسى ثالثاً أن الشاعر الغنائي ذهب إلى بنية القصيدة الدرامية في القرن الماضي لإنقاذ الشعر الغنائي ممّا هو فيه، ثمّ إنّ الشاعر الغنائي اليوم أصبح بلا جمهور، فهو ينشد ويغني ويمثّل ويترنح والقاعة فارغةٌ وإذا امتلأت فهي ليست للشعر، ولكن لأمور أخرى علينا البحث عنها، سواء أكانت أيديولوجية أو إقليمية أو ما هو قريب من ذلك، والطامّة الكبرى في الأسلوب، فقد ذهب جورج بيفون ذات يوم إلى مقولته الشهيرة:((الأسلوب هو الرجل)) ولكنّ الأيام والدراسات المعاصرة، ولاسيما الأسلوبية منها ذهبت إلى مقولة لابروبير : **((أنا أقول (القديم) على طريقتي))**[12] (je le dis comme mien)، فهل استطاع الشاعر في سورية في بدايات الألفية الثالثة أن يقول القديم على طريقته أو أنه يتوهم ذلك، وهو يقلّد أصوات بعض الشعراء العرب، فنسمع في ثنايا صوته صوت السياب أو حاوي أو أدونيس أو سعيد عقل أو درويش.. الخ، من دون أن يتنبه إلى أنه يقع في مزالق كثيرة، أقلّها النمطية والتكرار والتقليد ومحو صوته بنفسه، فتراه يحرك شفتيه ، ولكن من دون كلام.. .!؟ ولذلك فإنني أودّ أن ندخل في الشعر المعاصر في سورية بخجل بوساطة نافذة صغيرة جداً في الدراسات الأسلوبية المعاصرة، وهي عروض النّص في البنية الإيقاعية، وكنت أودّ أن يكون الكلام نظرياً خالصاً لولا الحاجة الماسّة لبعض الشواهد الشعرية، ولذلك اكتفيت ببعض القصائدَ التي سأتوقف عندها من الألفية الثالثة لإجراء الدراسة الأسلوبية على عروض النص.

□□

بنية قصيدة النثر في الشّعر السّوري المعاصر

□ د. مجد سليمان رزق

مرجع البداية الفعليّة في كتابة قصيدة النثر إلى جماعة (مجلّة شعر) التي أسّست في بيروت (1957) بريادة كل من (يوسف الخال وخليل حاوي ونذير العظمة وأدونيس) ثم انضمّ إليها (شوقي أبو شقرا وأنسي الحاج) ودعمها من خارجها (جبرا ابراهيم جبرا وسلمى الجيّوسي).

وكان (أنسي الحاج) (صاحب أول وثيقة في قصيدة النثر المكتوبة بالعربية في ديوانه "لن")(1) عندما أطلق فكرته: (هل يمكن أن نخرج من النثر قصيدة؟ أجل، فالنظم ليس هو الفرق الحقيقي بين النثر والشعر).

لقد قدّمت جميع التراثات الحية شعراً عظيماً في النثر، وما تزال.

ومادام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية، فليس ما يمنع أن يتألّف من النثر شعر ومن شعر النثر قصيدة نثر)(2) وقد أوردت الموسوعة العربية العالميّة تعريفاً منصفاً لها، يتضمن أغلب مقولات أنصارها، حيث عرّفها بأنها: (جنس فني يستكشف ما في لغة النثر من قيم شعرية، ويستغلّها لخلق مناخ يعبّر عن تجربة ومعاناة، من خلال صورة شعرية عريضة تتوافر فيها الشفافية والكثافة في آنٍ واحد، وتعوّض انعدام الوزن التقليدي فيها بإيقاعات التوّازن والاختلاف والتّماثل والتّناظر، معتمدةً على الجملة وتموجاتها الصّوتية بموسيقى صياغيّة تحس ولا تقاس)(3)

ما يعني اختصاراً، أن نميز بين قصيدة النثر والنثر الشعري أن نعتمد القول: إن النثر الشعري سردي، وضعي، شرحي، بينما قصيدة النثر إيمائية(4)

وتكمن خصوصية قصيدة النثر في أصعدة مختلفة، **أوّلها**: العوامل الرئيسية التي مهدّت لظهورها في الواقع الثقافي العربي وتتمثل هذه العوامل في:

1 انعتاق اللغة العربية وتحررها.

2 ضعف الشعر التقليدي الموزون وانحطاطه.

3 نموّ الروح الحديثة التي ترفض القواعد الصّارمة النهائية والأشكال المسبقة.

4 أثر ترجمة الشعر الغربي على الثقافة العربيّة الحديثة(5)

وثانيها: طبيعة عمل قصيدة النثر من حيث اشتغالها على خلخلة جملة من المفهومات كخرق النسقيّة، والإيغال في كسر أفق التلقّي، والعمل على ابتداع المفارقة بأنواعها، والسعّي نحو التحرر من القيود اللفظية والتركيبيّة بغية خلق مسارات إبداعية لغوية ودلالية مختلفة، في سعيٍ منها لبناء جماليات شعرية جديدة.

ولعلّ هذه الخصائص أو بعضها فتحت الباب على مصراعيه لهواة الشعر الذين رأوا صعوبة في الوزن أو الشكل، ليتجهوا إلى كتابة قصيدة النثــر دون وعــيٍ بحقيقــة هــذه القــصيدة، وخصائصها الجوهريّة، والتي انبنت عليها قصيدة النثر الغربية، حينما كان الشعراء الغربيون يفكّرون في البحث عن المجهول، أو المطلق، والبحث عن المطلق يتطلّب – كما يقول رامبو- (أشكالاً جديدة لا يجد الشعر مكانه إلاّ فيها، باعتبار ما تحققه من حرّية التعّبير في الشكل والمنحى، لذا سوف تكون قصيدة النثر شكل الشعر الجديد، ذا الطموحات الميتافيزيقيّة، ومن تلك الطموحات سوف تأتيه حيويّته ووثباته الغضوب أحياناً، وبعض الإخفاق أحياناً، وعظمته)(6)

وهنا، يبرز الشعرّ الجديد على أنه (رؤيا) فهو يتخلّى عن الجزئية، فلا يمكن للشعرّ أن يكون عظيماً إلاّ إذا ألمحنا وراءه رؤيا للعالم، وتغدو قصيدة النثّر الكون الفسيح المفتوح على تأويلات عدّة، الحياة في عبثيّتها وفوضاها وضجيجها وعنفوانها وقسوتها وجمالها الغامض.

ولعلّ ما جعل (برنار) في كتابها (قصيدة النثر) تؤكد على أنّ قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضوي وهدّام، لأنها ولدت من تمرّد على قوانين علم العروض، وأحياناً على القوانين المعتادة للغة.(7)

وتفرض خصوصيّة قصيدة النثّر النظّر إلى بنيتها في عدّة مستويات تتمثّل في اللغّة والإيقاع والرموز والصّورة والرؤية الشعرية، وسأقصر الحديث على قصيدة النثر السّورية، مسلطاً الضوء بدايةً وباختصار على الجوانب النظرية لمكوّنات بنية قصيدة النثّر، متبعةً بمثال تطبيقي للشاعر السوري (خلف علي الخلف) لإضاءة الجوانب التطبيقية.

أولاً: اللّغة:

وهي ذات صفة تركيبيّة تخييليّة إيحائية، وتتمثّل وظيفة الشعّر في إطلاق هذه الطّاقات، للتعّبير عن عوالم الشّاعر الواقعيّة والنفسيّة والمتخيّلة.

واللغة في الشعّر الحديث رموز إيحائية حدسيّة تنشّط الحواس وتلهبها، وتدعو لاستكشاف عوالم جديدة وعميقة مدهشة، ومن هنا ينبع الحرص على انتقاء المفردات للتعّبير عن خصوصيّات حميميّة ذات دلالات مفتوحة على الحلم والأسطورة والرؤيا والواقع والنّفس والتراث.

وعليه فالقصيدة الحديثة تقدّم حالة كاملة منسّقة، تقرأ بوصفها كلاً لأجزاء، يحكم مفرداتها نسيجٌ بنيوي مبني على علاقات مخصبة مولّدة للدلالات.

ثانياً: الصّورة:

الصّورة الفنيّة أساس الشّعر الحديث، ذات تركيب نفسي خيالي واقعي، يجعل التأويل عملاً لا متناهياً ويرهنه لقراءات متعدّدة منفتحة على عدّة جسور يمنحها النصّ.

ومن هنا، اختار الشّاعر الحديث تكسير البنية الإيقاعية التقليدية المعتمدة على نظام الوحدة أو التفعيلة، وطرح بديلاً حيويّاً سمّيَ بالإيقاع الداخلي حيث تعوّض اللغة بطاقاتها النبرية والنغميّة وظواهر الاشتقاق والتّرادف والتكرار والتضّاد أو التشاكل والتباين عن التقاليد الموسيقيّة المعهودة.

ثالثاً: الرمز:

هو اللفظة التي يشحنها الشاعر بطاقات إيحائية ذات دلالات متعدّدة، تختلف من شاعر لآخر، وتتميّز بالإيحاء المحدث للغموض الذي يفجّر تأويلات شتى، أو قل: هو اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة وتجعلنا نستشفّ عالماً لا حدود له- بتعبير أدونيس.

وقد أصبح الرّمز سمة من سمات الشعر المعاصر، وقد اتّخذ رؤيةً جديدةً وفلسفةً من شأنها أن توجّه بناء النّص إلى أفق غامض، يبلور آلام الذّات وجرح الواقع واتّساع الكون.

رابعاً: الإيقاع:

يعبّر (أدونيس) عن موقف روّاد قصيدة النثّر من الموسيقى قائلاً: (الوزن/القافية، ظاهرة إيقاعية تشكيليّة ليست خاصّة بالشعر العربي وحده، وإنما هي ظاهرة عامة في الشعر الذي كتب ويكتب بلغات أخرى، ولكن على تنويع وتمايز.

الزعم إذن، بأن هذه الظاهرة خصوصيّة نوعيّة لا تقوم اللّغة الشعرية العربيّة إلا بها، ولا تقوم إلا بدءاً منها واستناداً إليها، إنما هو زعمٌ واهٍ جداً أو باطل)(8)

وبعد أن اتفق اصحاب هذا الاتّجاه على إهدار عنصر الموسيقى راحوا يبحثون عن بدائل للتعويض، فتوصلوا إلى بدائل مستقاة من تنظير (سوزان برنار) القائم على شروط ثلاثة وهي:

1 **الإيجاز**: بمعنى الكثافة أو التكثيف.

2 **التوهّج**: بمعنى الإشراق.

3 **المجّانية**: بمعنى اللّازمنية.

وقد أشار (انسي الحاج) إلى هذا القانون فقال عن قصيدة النثر: (إنها تستعيض عن التوقيع بالكيان الواحد المغلق، الرّؤيا التي تحمل أو تعمّق التجربة الفذّة، أي بالإشعاع الذي يرسل من جوانب الدائرة أو المربّع الذي تستوي القصيدة ضمنه، لا من كلّ جملة على حدة، وكل عبارة على حدة، أو من التقاء الكلمات الحلوة الساطعة ببعضها بعضاً فقط.(9)

وباختصار، اعتمدت قصيدة النثر عدّة ممكنات رأت من خلالها إمكانيّة تحقيق قدرٍ من الإيقاع الدّاخلي منها:

1 استثمار إمكانات الإيقاع البصري الناشئ عن الشكل الخطّي، والإفادة من العناصر التشكيليّة البصريّة لخلق إيقاع بصري، وإن لم يتحقق صوتياً، فشكل قصيدة النثر على الورق، صورة لإيقاع أثر الفكرة في نفس الشّاعر.

2 العناية بخلق أنساق التوازي والتكرار والتشاكل والتّمفصل.

3 استثمار الإمكانات البلاغيّة المختلفة كالجناسات والتقفية الداخلية والتّمفصلات النحويّة والتركيبيّة، بالشكل الذي لا يوقع القصيدة في شرك الصّناعات البديعيّة ونظامها الإيقاعي الصّارم.

4 الاهتمام بخلق رؤية شعرية متكاملة على مستوى القصيدة، أو ما يسمى بإيقاع الفكرة.

بمعنى أن الموسيقى الدّاخليّة لا تنبع من تناغم بين الأجزاء الخارجية وإنّما تنبع من التناغم الدّاخلي الذي يشكّل جوهر الموسيقى الشعرية.

خامساً: الرؤية الشعرية:

إنّ مصطلح (الرؤية الشعرية) يستطيع أن يستوعب جميع الدلالات التي يقدّمها لفظ (الرؤية) على الرغم من اختلافها، ذلك أنّ الرّؤية الشعرية لقصيدة معيّنة تتضمّن في حقيقة الأمر عدّة رؤى: فالرؤية البصّرية الماديّة تتجلّى في كون القصيدة الشعرية تعمل على تجسيد واقع ملموس بظواهره وقضاياه. والرؤية القلبية والعقليّة تتجلى من خلال طرح الشاعر تصوّراته ومواقفه إزاء واقعه ومجتمعه وإزاء كينونته ووجوده.

كما أنّ الرؤية الشعرية قد تضمّ بين أحضانها ما يسمّى بالرّؤيا التي تشير إلى المتخيّل أو الماورائي.

والرؤيا الشعرية بنية من البنيات المركزية التي يدور حولها النصّ بكلّ بنياته الجزئية الصوتيّة والدّلالية والإيقاعيّة.

وإنّ دراسة أيّ نتاج شعري يجب ألاّ يغفل البحث عن رؤية هذا الإنتاج، لأن البحث عن هذه الرؤية وتحديدها هو في حقيقته بحثٌ عن مجموعة من القضايا والمواقف التي تشغل بال الشاعر، وتوجّه لسبر أغوارها وكشف علاقاتها.

وأودّ في معرض مناقشة بنية قصيدة النثر أن أشير إلى قضية ربما تكون مثار جدل ونقاش، وهي هل بوسعنا أن نطلق مصطلح قصيدة النثر على القصيدة التي لم يتقصّد صاحبها اعتماد تفعيلة معينة في نظم القصيدة، وإنما جاءت بعض التفعيلات في القصيدة عفو الخاطر؟ ولذا سيتم اعتماد قصيدة للشّاعر السوري (خلف علي خلف) لتوضيح الجانب التطبيقي على المكوّنات البنيويّة السّابقة.

يقول الشاعر في قصيدته: (بنات بعل.. إناث البهجة) :(10):

1 كلما بللّني الماء بأنثى
2 هي الخيل
3 هي ما ينسلّ من ضلع الصّهيل
4 هي ما يتلى على الماء فيبتلُّ به
5 تلفنّي بالريح
6 بالشمّس التي تمطر الصّحو البهيّ
7 على مطارح نومنا
8 تلهيني بسحابة الجسد
9 وتسرقني من الدنيا
10 كلما دثّرني التراب بأنثى
11 هي القمح
12 هي النوم في حضن العصافير
13 هي ما يلمّ شوك الأرض من أصابع الأيام
14 يستغيث برعاف لذّتها
15 تسقيني جسداً من الحنطة
16 وتسرقني من الدّنيا
17 كلمّا أغوتني النار بأنثى
18 هي الشمّس
19 من للنار غير الشمس؟
20 هي ما يخطف الأبصار من محاجر جوعها
21 تشرقني
22 مكحّلاً بالنور

من حيث اللّغة: يمكن تقسيم النصّ إلى وحدات ثلاث تبدأ كل وحدة منها باسم الشرط غير الجازم المتضمن معنى الزمن الماضي (كلّما):

(كلّما بللّني الماء بأنثى – كلّما دثّرني التراب بأنثى – كلّما أغوتني النار بأنثى)

وفي الجمل الثلاث ليس ثمة هدم للبنية النحوية ولا تغاير من حيث التركيب اللغوي بل هي سليمة على المستوى النحوي ومتوازية نسقيّاً:

(اسم الشرط + فعل ماض + مفعول به + فاعل + شبه جملة)

لكن الغموض ينشأ من علاقة الأفعال والفاعلين وشبه الجملة مع بعضها، لما تخلقه هذه العلاقة من مجاز ذي سمة صورية تركيبيّة في كل جملة:

(دثّرني التراب بأنثى / استعارة – أغوتني النار بأنثى / استعارة)

بمعنى أنّ أسلوب تركيب الكلمات خلق صوراً مقلوبة في كلّ جملة، فالأصل في كلّ منها:

(كلّما بللّتني الأنثى بالماء – كلّما دثرتني الأنثى بالتراب – كلّما أغوتني الأنثى بالنار)

وقد نجح الشاعر من خلال قلب هذه الصور في إثارة الدهشة وإضفاء دلالة التماهي بين الانثى ومكوّنات الطبيعة ما رفع الأنثى فوق الطبيعة البشرية أو قل: جعلها أصل التكوين الإنساني.

وإنّ تتبّع الانزياحات المتولّدة عن العلائق اللغوية الجديدة والمولّدة للصورة على امتداد النصّ تنقلنا بشكل مباشر إلى أجواء غريبة متخيّلة بعيدة عن المنطق الواقعي رغم سلامة الجمل النحوية المكوّنة للنصّ على مستوى التركيب:

(هي ما ينسلّ من ضلع الصهيل – تلفّني بالريح – بالشمس التي تمطر الصحو البهي..)

ولنتحفظ على هذه النتيجة المسبقة ريثما نطمئنّ إلى الدلالات النحوية الأخرى في القصيدة.

فعلى مستوى نحوي آخر هو مستوى الضّمائر: نجد أنّ الضّمائر المشاركة في تكوين بنية النصّ ثلاثة: ضمير الأنثى الغائب (هي) وهوعنصر كثيف في القصيدة، يتراوح بين الظهور (8 مرات) في بداية كلّ سطر شعري يحتويه:

(هي الخيل – هي ما ينسل – هي القمح)
والاستتار (7مرات) متوزّعة على الحوامل النحوية المختلفة:

(تلهيني بسحابة الجسد – تسرقني من الدنيا – تلفّني بالرّيح) وإن كثافة تكرار ضمير الغائب للأنثى استحال في النص ركيزة بنائية ذات دلالة على إيغال هذه الأنثى في الغياب الذي بلغ درجة الفقد، أمام حضور ضمير الشاعر المتمثّل ب(ياء المتكلم) وهو العنصر البنائي الآخر الدّاخل في تشكيل بنية النص والمتكرر (8 مرات):

(بللني – تلفني – تلهيني – تشرقني..)

والمشترك في حضوره مع ضمير الأنثى المضمر المستتر (7 مرات) في وحدات علامية مفردة:

(تلفني – تلهيني – تشرقني..) ما يشكل توازياً بين ضمير الأنثى المستتر وضمير الشاعر الحاضر، الأمر الذي يوحي بتواجد زمنين اثنين: الزمن الماضي هو زمن الأنثى، وزمن الشاعر وهو الزمن الحاضر وهما زمنان يشكّلان فيما بينهما أيضاً علاقة تواز وتناظر، ما يعمّق حالة فقد المرأة وغيابها في ظلّ انفراد (8) ضمائر حاضرة أخرى خاصّة بالأنثى (الضمير(هي) المتكرر على امتداد النص)

وما يلفت النظر في عنصر الضمائر، وهو الضمير البنائي الثالث(نا) الجماعة، الوارد في قوله (نوينا) لمرّة واحدة فقط، ووظيفته صهر ضميري الأنثى الغائب والشاعر الحاضر في بوتقة واحدة، ما يعكس انصهار الزمانين: الماضي (الأنثى) والحاضر (الشاعر) في البوتقة ذاتها أيضاً، بمعنى أن الشاعر يعيش في ذاته زمنين اثنين:

زمن الأنثى الغائب وزمن وجوده الحاضر، وفي هذا التعميق لعلاقة التوازي والتناظر المشار إليها سابقاً بين الضميرين الغائب والحاضر،

ليغدو الزمن المركّب والمتداخل الذي يعيشه الشاعر وأنثاه بنية موزعة على حالتي الحضور والغياب في آن معاً.

بمعنى أنّ حضور الشاعر هو حضور الأنثى وغيابها في آن، وغياب المرأة هو حضور الشاعر وغيابه في آن، الأمر الذي يعمّق من جماليات الدلالة المتمثلة في حالة التوازي والتناظر، أو قلْ: التماهي والتداخل بين الشاعر وأنثاه

الشاعر	**الأنثى**
الحضور	**الغياب**
الغياب	**الحضور**

ولعلّ النظّر إليه بنية نحوية أخرى هي بنية الصيّغ الفعليّة في النص، تعزز من هذه الرؤية، فالشاعر يستخدم للتعبير عن الرغبة المتكررة التي تجتاحه، الأفعال الماضية.(بللّني الماء – دثّرني تراب – أغوتني النار) بينما تأتي أجوبة الشرط المتعلقة بفعل المرأة:

(تسرقني من الدنيا – تلهيني بسحابة الجسد – تشرقني) بصيغ الحاضر. وإذنْ: فالأنثى غائبة لكنها حاضرة في أفعالها، والشاعر حاضر لكنه غائب أو ماضٍ من حيث أفعاله هو الآخر.

ويأتي الفعل (تشرقني) شاهداً على انتهاك غير معهود للغة، وهو انتهاك يتمثلّ في جوانب مختلفة

1 ـ تعدية الفعل اللازم دون همز أو تضعيف.

2 ـ كسر أفق التوقع من حيث توظيفه جواباً للشرط:

(كلّما اغوتني النار بأنثى) ما يجعل منه نسقاً موازياً للإنسان واللوازم البنائيّة المتكررة قبله في النص والتي تمثل أجوبةً للشرط أيضاً، في الوقت الذي يظن فيه المتلقي أنّ الشاعر سيعمد إلى تكرار النسّق المكرّر (تسرقني من الدنيا) للمرة الثالثة جواباً للشرط.

3 ـ تكثيف دلالات الفعل (تشرقني) المقترن بتركيب (مكحلاً بالنور) ما يكشف عن شحنة عاطفية روحانية اختتم بها الشاعر قصيدته.

إنها الأنثى غير المألوفة، تشرق في نفس الشاعر كلما انتابته ارتعاشات النار والماء والهواء التي عمد الشاعر إلى توظيفها ضمن الحقل المعجمي للطبيعة المتماهية في الأنثى – رموزاً حيّة ساهمت في تشكيل بنية النص.

من حيث الصورة: تتميز صور القصيدة بتنوع أشكالها من صور تشبيهيّة وصور استعاريّة وصور مركبة وصور مقلوبة مقنّعة، تمور بدلالاتها مفردةً ومجتمعةً في عملية تكوين بنية النص.

1 الصور التشبيهيّة:

تكثر هذه الصور في تشبيه الأنثى: (هي الخيل – هي ما ينسلّ من ضلع الصّهيل – هي القمح..)

المشبّه دائماً هو الأنثى بينما يتعدد المشبه به (الخيل – القمح – الشمّس – النوم...) بدلالاته المتنوعة الناجمة عن إطلاق التشبيه من تقييّد أداة التشبيه ووجه الشبه، لتملأ على الشاعر حواسه. وهذه الصور تأتي في أنساق متوازية ومتناظرة ومتكررة، تتكون جميعها من ضمير منفصل(هي) المبتدأ، والخبر المعرّف ب (ال) الأمر الذي يساهم في تغذية الإيقاع الداخلي للنص .

2 الصور الاستعارية:

تتعدد في النص الصور الاستعارية الناجمة عن علائق لغوية جديدة ضمن تراكيب نحوية سليمة:

(ضلع الصهيل)- - - مضاف ومضاف إليه

(أصابع الأيام)- - - مضاف ومضاف إليه

(تلفني بالريح)- - - فعل وفاعل ومفعول به وشبه جملة.

ولعلّ براعة خلق هذه الصور وجماليّة دلالاتها تنبع من اجتماعها معاً لتشكّل لوحة فنيّة مركبة ذات دلالات متشابكة ثرّة، من مثل:

هي الخيل

هي ما ينسلّ من ضلع الصهيل.

هي ما يتلى على الماء فيبتلُّ

تلفنّي بالريح

بالشمس التي تمطر الصحو البهيّ

فالأنثى في نظر الشاعر(خيلٌ) ينسلُّ من ضلع الصهيل الموازي للشاعر، بمعنى أنها تنسلُّ من ضلع الشاعر الجامح بها في مفردات الحياة ورموزها، وهي ما توحي به مفردات: (الماء – يبتلّ – الريح – الشمس..)

لتشكّل حالة تماهٍ بين الشاعر وأنثاه والطبيعة، وهو ما أفضت إليه دراسة لغة القصيدة وزمنها آنفاً.

ومثل هذه اللوحات المركبة على امتداد القصيدة ترسّخ دلالة انتقال الشاعر المباشر حين حلول أنثاه فيه من زمنه الفيزيقي إلى الزمن الماورائي المشرق وهو زمن أنثاه.

من حيث الإيقاع: تلوح دلالات الإيقاع ثرّةً ذات سمات جمالية عالية نابعة من التنوّع بين أنساق التوازي والتكرار والتشاكل واستثمار الإمكانات البلاغية من طباق وجناس وتقفية داخليّة.

فالنص يكاد يكون بمجمله جملة من الأنساق المتوازية:

أ- (هي الخيل // هي القمح // هي النوم)

ب - (هي مايتلى على الماء // هي مايلمُّ شوك الأرض // هي ما يخطف الأبصار // هي ما ينسلُّ من ضلع الصهيل)

وهناك تكرار لثلاثة أنساق بنائية تكاد تكون لوازم بنائية، تشكّل تمفصلات رئيسة في النص متوزّعة على مسافات متساوية. وقد أشرنا إليها سابقاً: (كلّما بللني الماء بأنثى // كلّما دثرني التراب بأنثى //كلّما أغوتني النار بأنثى)

ووظيفتها جمع أجزاء النص إلى بعضها وحماية بنيته الكليّة من التشتت في ظل شطحات اللاوعي التي كانت تخرج بالشاعر بين كل لازمة وأخرى ليستطرد في سرد ملامح أنثاه قبل أن يستكمل أسلوب الشرط بالجواب المجسّد للازمة البنائيّة (تسرقني من الدنيا) أو النسق اللغوي(تشرقني) ولعلّ إيقاع المحسنات اللفظية من :

جناس (تسرقني= تشرقني)

طباق (هطول- الصحو)

والتقفية الداخليّة النابعة عن اللوازم البنائية والأنساق اللغوية، لا يقل أهمية في إثراء الجانب الإيقاعي في القصيدة.

هذه صفحات محدودة عملت فيها على تسليط الضوء على مفاتيح دراسة مكونات بنية قصيدة النثر السّورية وأبرز إشكالاتها، بقدرٍ كبير من الاجتزاء والاختصار، رغبةً في الولوج إلى عالم قصيدة النثر السّورية بمقوّماتها الشعرية الجديدة والمتميزة.

الهوامش

(1) من حوار أجرته معه(عبلة الرّويني): أخبار الأدب.24/كانون الأول/ديسمبر/2001م.

(2) أنسي الحاج، مقدّمة ديوانه(لن).

(3) الموسوعة العربيّة العالميّة.

(4) زمن الشعر، أدونيس، ص16

(5) قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان بيرنار، ص143- 144

(6) نفسه، ص148

(7) قصيدة النثر، برنار، ص67

(8) أدونيس، في قضايا الشعر العربي المعاصر، تونس/1988م

(9) أنسي الحاج، مقدمة ديوانه "لن".

(10) أنطولوجيا الشعر السوري/ ص227/ ص228

❑❑

آليات رسم المشهد في نماذج من الشعر السوري المعاصر

□ جمال عبود *

يتطلب المشهد واقعاً؛ بيئة زمانية ومكانية، يتطلب حدثاً، ويحتاج لشيء من الوصف يستجلي تفاصيل الصورة، على ذلك لابد للمشهد من (سرد)، سرد يتضمن الوصف؛ الذي يجمِّد المشهد، يجعله ساكناً، يوقف الزمن، ويتضمن وصف الحركة والفعل، حيث يتحرك الزمن ويتحرر المشهد من جموده. ويمكن للمشهد أن يكون تاماً ومستقلاً عمَّا قبله وبعده، ويمكن أن يتداخل مع مشهد قبله أو مشهد بعده، ويمكن أن يتوازى مشهدان، أو أكثر، ويمكن أن يتداخلا أو يتقاطعا.. وهذا ما يزيد من حيوية المشهد، كوحدة مستقلة أولاً، ومن حيوية العمل السردي بمجمله، رواية كان أم قصة. أما المسرح فهو مجموعة من المشاهد التي لا يمكن بناء العرض المسرحي (في أهم مذاهبه واتجاهاته وأكثرها شيوعاً) من دون تحديد مشاهده وبنائها؛ بالتحضير والمران، واحداً فواحداً.

فإذا انتقلنا إلى مجال إبداعي جديد؛ أساسه الصورة المرئية – المتحركة، ونعني به الفن السابع، أو الفن السينمائي، فإن تقنية المشهد هي جوهره الأساسي، ولا يمكن، بغير تحديد المشاهد.. وإنجازها واحداً تلو آخر، إنجاز أي فيلم سينمائي، بل إن دقة تقنية المشهد السينمائي ووضوح أبعاده، تجعل من اليسير على معد الفيلم السينمائي أن ينجز مشاهده، ليس بالتسلسل الذي سيصنع الفيلم لاحقاً، وإنما بما يراه الأيسر والأسهل لإنجاز مشاهده، فقد يبدأ بالمشاهد الأولى، ثم ينتقل إلى مشاهد من وسط أو حتى نهاية الفيلم، وهو يفعل ذلك اختصاراً للوقت، وتيسيراً لعمل ممثل ما ليس لديه سوى مشاهد في البداية وأخرى في نهاية الفيلم، وللاستفادة أيضاً من البيئة المتاحة؛ خاصة ما يتصل بالزمن، أو بالطقس أو بالمكان الذي يحتاجه الفيلم لبضعة

---

* باحث من سورية.

مشاهد موزعة على أجزاء متفرقة من الفيلم، وكذلك المسلسل التلفزيوني، فالتلفزيون يشترك مع السينما تماماً في هذه الناحية بالذات.

بهذه التقنية تعمل الفنون السردية، والبصرية، التي تجسِّد السرد وتحيله من محكي بصري إلى مرئي حركي، فهل يحتاج الشعر هذه التقنية؟ وهل يلتزم بحدودها السردية ذاتها؟ في الحقيقة، والأمر لا يقتصر طبعاً على الشعر السوري المعاصر، أو غير المعاصر، بل لا يقتصر على الشعر وحده، فالشعر، وقد سبق الفنون كلها، وكان لغة المسرح قبل أن ينتقل المسرح للغة النثر، وتنبثق، وتتنوع، سائر الفنون النثرية، الشعر هو الأصل، وفي قديم الشعر، كما في حديثه طبعاً، مشاهد سردية جعلت من الممكن الحديث عن شعر قصصي أو قص شعري، ويوم لم تكن ثمة صورة مرئية يمكن نقلها بوسائل اتصال من نوع ما، كما في أيامنا، وأيام من سبقونا بقليل؛ أيام الرائي (التلفزيون) والسينما، وحتى المسرح الذي لم تعرفه بلادنا معرفة كاملة إلا منذ نحو قرن أو يزيد، في تلك القرون الكثيرة كان الشعر هو الناقل والحامل، وهو الذي صور مشاهد الصيد، ومشاهد الترحال، وروى لنا حكايات من عاشوا ومن ماتوا، من حاربوا ومن انتصروا ومن وقعوا صرعى في حروب وويلات، وبالشعر احتفظت الذاكرة العربية بأبرز الوقائع، وبما خلفته الحروب من ويلات، أو بطولات، وبالشعر يمكن استعادة الكثير مما عاشه العرب من أفراح وأتراح، ولو لم يستفد الشعراء من تقنية المشهد.. ما كان ليكون لهم ذلك أبداً، فأي صورة يمكن أن تعدل ما يرويه لنا ذو الرمة من مشهد وداع الحجيج لمكة ورجوعهم إلى ديارهم، حيث يقول:

ولما قضينا من منى كل حاجة

ومسّح بالأركان من هو ماسح

وشدَّت إلى أعطاف المطايا رحالنا

ولم ينتظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

وسالت بأعناق المطي الأباطح

فأي صورة حركية يسهل على أي تقني في الصورة تجسيدها حيَّة واستعادة المشهد بما كان عليه من حيوية بكل تفاصيله. وللشاعر نفسه أبعاد أكثر غوراً في رسم صورة تستبطن الذات الإنسانية بخلجاتها الداخلية بما ينعكس في مشهد تعيشه واقعاً وتتمثله روحاً وإحساساً، وهي أبياته الشهيرة التي يقول فيها:

عشية مالي حيلة غير انني

بلقط الحصى والخط في الترب

أخط الخط وأمحوه ثم أعيده

بكفي، والغربان في الدار وقّع

وقد جعلت، هذه الأبيات وغيرها، من ذي الرمة شاعراً وصافاً بامتياز، وشهدت الحقبة الإسلامية، ومن بعدها دولة بني أمية، ودولة بني العباس، وكذلك دولة الأندلس، نمواً مطرداً في الشعر الوصفي، المشهدي، وسبب ذلك - في اعتقادنا- أن العصر، وقتذاك، كان موارا بالحركة، غنياً بالتغيير، عصر وفرة، وعصر تلاقح ثقافات وتلاقي حضارات، ومن هنا يصير مفهوماً تخصص شعراء كثر بشعر يكاد يؤرخ لكل تفاصيل تلك الأيام، حتى تخصص شعراء بوصف الحروب وآخرون بوصف الحدائق والزهور، وغيرهم وصفوا الناس والأسواق، وسواهم أفردوا للخمور ومجالسها جلَّ ديوانهم الشعري، وأبرزهم في ذلك كان أبو نواس، والأمر في غير حاجة لبيان. والمهم عندنا أن الوصف، ومنذ وقت مبكر لم يتوقف عند

الصورة الظاهرية، بل جعل الشعور الذاتي جزءاً من الصورة، بل مضى إلى إعادة بناء الصورة ذاتها، لتتكيف مع الشعور الذاتي والإحساس الداخلي، وقد يتداخل الاثنان، الذاتي والنفسي معاً، وهذا كثير، ومنه قول ابن نويرة وهو يرثي أخاه، فيرثي معه عصراً بأكمله:

لقد لامني صاحبي على البكى

وعلى تذراف الدموع السوافك

قال أتبكي كل قبر رأيته

على قبر ثوى بين اللوى فالدكادك

فقلت له إن الشجى يبعث الشجى

فدعني، فهذا كله قبر مالك..

وقد تنبه النقد الأدبي ـ الفني إلى واقعية التصوير المشهدي عندما يعبّر عن خصوصية الحالة، وطبيعة المشهد وواقعيته، وفضله على ما يكون إنشائياً تستهويه جماليات إنشائية لا علاقة لها بواقعية الصورة التي يجسدها، وهذا ما دعا ناقداً مثل عباس محمود العقاد أن ينكر أهمية أبيات البحتري في وصف الربيع، ويعدُّها من الإنشاء الجميل، ويفضل عليها نصف بيت للشريف الرضي نقل فيه، كما يرى العقاد، شيئاً من روح الربيع وخصائصه الحقيقية، وذلك في إشارة إلى قول البحتري الشهير:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً

من الحسن حتى كاد أن يتكلما

في مقابل قول الشريف الرضي.." فحيوانه يمسي بمنتطح وحمامه يمسي بمختصم". فالحيوان إذا شبع يتناطح، والحمام يختصم، وهذا لا يكون إلا في وقت وفرة الغذاء وسهولة الشبع، وأفضل ما يكون ذلك في الربيع. وبهذا المعيار صار يمكن إعادة النظر في كل شعر الوصف، قديمه وحديثه، غير أن هذا المعيار قد لا يصمد أبداً أمام ما جاء به الشعر الحديث والمعاصر، فقد تخلى الشعراء عن واقعية الصورة وتجاوزوها إلى محاولة رسم الحالة – الحالة الشعورية.. والاقتصار عليها، حتى أن شاعراً معاصراً، هو الدكتور نزار بريك هنيدي، يقدِّم أنموذجاً طريفاً، وجديراً بالقراءة الفنية والنفسية أيضاً، فقد استحضر، في عدة مشاهد شعرية، أبرز المحطات الشعرية العربية، القديمة، وأراد إثبات نفيها أو القول، بإيحاء وتلميح دون تصريح يحسب في المباشرة، كم أننا بتنا أدنى حالاً مما كان عليه الحال قبل قرون وقرون، وهذه بعض من نماذج للشاعر هنيدي في ديوانه الموسوم، " لا وقت إلا للحياة "، ولعله دعوة لاستنقاذ هذه الحياة والقبض عليها.. وهي التي تكاد تضيع قبل أوانها:

مالنا كلُّنا جَوٍ، يا صديقي
ضعت مني ،
وضاع منّي طريقي،
كلما انساب في القصيدة نهر
جفَّ
من قبل أن يبلل ريقي

وفي هذا المشهد ـ القصيدة يعيد الشاعر هنيدي للأذهان قصيدة المتنبي الشهيرة، ولعلها آخر قصائده قبل أن يقتل:

مالنا كلُّنا جوٍ يا رسول

أنا أهوى وقلبك المتبول

وفي هذه القصيدة بالذات كان المتنبي يحاول أن يقبض على كل آماله وأحلامه، وهو يدرك أنها باتت عصيّة عليه وبعيدة المنال، لكن كان قد بقي له أمل في سيف الدولة، على

خصامه السابق معه، فهو المجسِّد لآماله وحلمه، وليس لدى هنيدي ما يوازي ذاك الـ (سيف) الذي كان. وللمتنبي نفسه يوجه هنيدي تساؤله المرير:

ماذا لو أن الريح جرت

- يا صاح -

كما اشتهت السفن

هل كان يصالحنا الزمن

هنا يعبر هنيدي عن ألم وجودي مرير، عن قلق لا يتصل بحوادث مما هو مقيس، ولا يمكن أن تتصالح معه. ويبدو صريحاً وواضحاً في محاورته لابن سينا، وابن سينا مشهور بقصيدته التي أراد أن يصور بها عذاب النفس - الروح وضيقها بالجسد، ورغبتها بالانعتاق منه، فقال في مطلع قصيدته تلك:

هبطت إليك من المحل الأرفع

ورقاء ذات تعزز وتمنع

وهنيدي يعبِّر لابن سينا عن قلقه الكوني - السرمدي، لأنه الأصل والتكوين:

هبطت على سطح الورق

ورقاء أرهقها الأفق

فسألتها عن رحلة الإنسان

أغضت،

ثم قالت في نزق:

طين تقلبه يد الأيام

كي يشوى

على لهب القلق

ويعود مجلواً

إلى الأصل الذي

منه انبثق

وهكذا هو في حواره مع امرئ القيس والشنفرى وعنترة وطرفة والأعشى، فإن تركنا هذه النماذج الفريدة في شعر هنيدي وتفحصنا باقي ديوانه فإننا نجد فيه غنى ملحوظاً بالمشاهد الساكنة لفظاً والمشتعلة بدلالتها والمليئة بصخبها الداخلي، صخب القلق وضجيج الروح، فقصيدته المقتضبة جداً، والمتجاوزة لكل ضفاف، التي عنوانها المرشد، يقول فيها:

في ليل غابة الجسد

إن لم يكن مرشدك الوحيد

قلب عاشق،

سوف تضيع

للأبد..

أو قصيدة ذكرى:

شارع خالٍ

ومصباح وحيد

كل ما يحتاجه العاشق

كي يستحضر الرعشة

من ذاكرة الحب البعيد..

وهو مشهد مخادع يوهم قارئه بأنّه حقيقي، حيث يبدأ بوصف مادي مجسم، قبل أن ينقلب إلى حالة ذهنية - افتراضية أنّى لها أن تصير. وعنده في مشاهد أخرى تداخل حقيقي هذه المرة بين واقعية محسوسة وحالة من الالتباس أو التداخل الشعوري معها:

كان يمشي

على هدي إيقاع أعماقه

ويردد

ما كان يملي عليه الفؤاد

فقط.

فلماذا إذن

يتحاشاه أصحابه؟

ولماذا يقولون عنه:

سقط.

ومثل هذا كثير في شعر هنيدي، في هذا الديوان، وفي غيره من دواوين الشاعر. والقلق الوجودي صار مألوفاً في شعرنا المعاصر، وأحياناً يكون ثمة أمل، وباستخدام تقنية المشهد، بعناصره المكوّنة، وإحلال الرؤى محل الرؤية والمشاهدة، يبني فايز خضور صورة حركية حيّة، لها واقعية الصورة، ظاهراً، وعمق الرؤيا وإشراقة الروح:

يشتكي الجسر من عابريه

وقد موهوا غاية الخطو

مستهترين بصمت الحجر

أيهذا المغنّي الجميل، السفيه

أمُّك الريح

فاسلم لها يا مطر.

والشاعر فؤاد كحل في ديوانه "مكاشفات عابر سبيل"، يستحضر الكون كله، يريد أن يبلغ منه بعضاً من يقين.. فلا يجد:

حيث الأعاصير تلفها بظلامها البارد

والنيازك بوحشتها المحايده..

والفصول برياحها الجافة

وحيث الليل والنهار

يرتعدان مثل كوكبين

خرجا عن مدارهما في مجرة نائية

وحيث عبقريتها تمور

كزوبعة في صحراء كونيه

على خريطة مصيرها المبهم

بين الماء الفضاء..

ويجنح الكحل في هذا الديوان إلى التنويع في المشهد، وهو يستخدم تقنيات متعددة، فنجد لديه المشهد الموازي والمشهد المتصل والمشهد المتداخل أو المركب، من ذلك مثلاً:

حيث كانت تتشقق آخر سكاكين العتمة

وهي تقطر دماً

عن أول براعم النور

وهي تتنفس في المدن

أما اللذان بكّرا إلى حب في كرم وليد

ونور في وجود يتألق

فمازالا يوقنان

أن الفجر الذي بدأ يغمر الكون

صعد من قلبيهما

واللهب الذي أبدعه المكافحون

اندلق من جسديهما

إلى آخر القصيدة التي تتوالى فيها المشاهد متداخلة في بعضها بعضاً، لتشكل في مجموعها مشهد تكوين مستمر، لا تلتقط منه تفصيلاً حتى يفاجئك الشاعر بتفاصيل تزيد الصورة زخرفة وتنوعاً، يقول الشاعر في مشهد آخر من قصيدة أخرى:

مثل قمرين

صعدا مع أعراس الحرية

وهاهما

مثل حجرين

يهويان إلى جحيم القيود

فهل سيخلفان وروداً

تكفي

لعبق كوني

جديد ..؟!.

وقصيدة أخرى للشاعر كحل: (قمر معتم) تكاد تجسد مثال المشهد السكوني، حيث يقف الشاعر من القمر موقف المتسائل.. وهو في تساؤلاته القلقة يعرض لنا القمر من وجوه رؤية متعددة، يصفه، يصف تفاصيل واقعية فيه، ويخلص من ذلك كله إلى أنه ليس القمر الذي

أحبّـه العـشاق وتغنـى بـه الـشعراء، إنّـه شـيء غريب، ليس بعيداً وساكناً، ولا محبباً ودافئاً، ليس ممتلئاً بالمياه، ليس نهراً، ولا طائراً:

ليس مدهشاً كنجمة

فلننتبه جيِّداً

ولنخبئ حتى أرواحنا سريعاً

ها هو فوق رؤوسنا.. وعرينا

حريتنا... وأحلامنا

تماماً..

وأجد في دراسة المشهد وتقنياته في الشعر المعاصر باباً لا يتسع له المقام، لا في بحث مطول، ولا حتى في كتاب.. وقصدت من هذه المحاولة المتواضعة لفت الانتباه إلى هذه الإمكانية المتاحة التي ربما تساعدنا على اكتشاف المزيد من جماليات الصورة في شعرنا المعاصر، تأملوا معي هذا المشهد المدور، من قصيدة للشاعر فؤاد كحل من ديوانه سالف الذكر:

هذا الوجه يذكرك بالبؤس

وهذا بالسعادة..

هذا بالموت

وهذا بالحياة..

ألا تذكـرك

كل الوجوه بالزمن..

وقريب من هذا المشهد المدور، مشهد مدور آخر لكنه في العمق يتشظى فكأنه صورة معكوسة في مرآة محطمة، هذا ما أجده في قصيدة طريفة للشاعر الدكتور راتب سكر في قصيدة منشورة له مؤخراً في أحد أعداد الأسبوع الأدبي، تحت عنوان: شتاء من دون ضجر:

غريب تائه في سرِّه

والأرض ضيقة

على أحلامه

حارت به الطرقات

كيف يغذ في ضيق خطاه

بهذه البداية يبدأ الشاعر تشخيص المشهد الذي يريدنا أن نراه، ثم يستجلي، في مقاطع تالية عمق المشهد أو تجلياته الباطنية. وأحب أن أختم بإشارة سريعة إلى أن تقنية المشهد الشعري لا تتوقف عند هذا فقط، بل يمكن أن تتكامل قصائد كثيرة لترسم مشهداً واحداً، يجيء زاخراً بالتفاصيل، كما فعل شوقي بغدادي في ديوان طريف له عنوانه " البحث عن دمشق"، حيث تتكامل كل قصائد الديوان لترسم صورة مشهدية مجسمة لتفاصيل دمشقية أبهرت الشاعر فحاول أن يجسدها في كلمات، وتكاملية المشهد العام هنا لا تنفي استقلالية تفاصيله الصغرى أو الوحدات المشهدية التي تتألف منها كل قصيدة على حدة، ومن قصيدة له عنوانها " خارج السباق " نقرأ:

في وقت واحـد

النهر المتمهل شمَّر عن ساقيه

وعرّى قدميه

وطـار

وانطلق العشب وراء النهر

وجُن جنون الأشجار

ورمى بعضهم أنفسهم في الماء

فضج الأطفال

وصفقت الأزهار

إلى آخر القصيدة. ومن المهم الإشارة إلى أن المشهد في الصياغة الشعرية قد يستخدم فيه الشاعر محفزات المشهد أو مسرعاته، كالقطع والوقف ومن ثم الوصل وقد يستغني عنها أيضاً..

□□

الـــسيرة وانكـــسار التراجيـدي فـي (لا وقت إلّا للحيـاة)

□ د. غسان غنيم *

باستئذان أو من دون استئذان، سرعان ما يتسرّب الوجدان إلى داخلنا، يختلط بخلايانا، ويتفاعل مع ذرّات ضمائرنا؛ ليصوغ عوالم وتركيباتٍ جديدةً في مسارب ضمائرنا فترفعنا إلى سموات من عليّين..

من خواص الشعر العالي، قدرتُه على التغلغل في ثنايا الروح؛ لأنه طافح بالروح؛ فشدة التوتر التي تُنتِج مثل هذه النصوص، تخلق مشاركة وجدانية تُنتقل إلى المتلقين، أراد ذلك أم لم يرد. وكلما كان النص مُترعاً بألوان التجربة الحية، كانت فاعليتُه أعلى، وقدرتُه على العدوى الوجدانية أخصبَ وأدوم.

ينقلنا "نزار بريك هنيدي" في قصيدته "لا وقت إلّا للحياة" إلى عوالم تراجيدية يونانية؛ حيث تتوافر فيها كل العناصر الدرامية للبطل التراجيدي؛ ولكنها تختلف عنها بعنصر واحد، هو النهاية المنتصرة بدلاً من النهاية المأساوية للبطل.

تؤرخ القصيدة لمراحل حياة الشاعر، الذي يتماهى مع البطل التراجيدي منذ الصرخة الأولى، حتى لحظات الانتصار على البطل. وقد بدا القدر مرافقاً وشاهداً في القصيدة لكل خطوات البطل "الشاعر".

وقد ابتدأت القصيدة بالتمرد الحقيقي على أصابع الذكريات المؤلمة التي تتسرب لتذكّر الشاعر "البطل" بماضٍ قاسٍ.. ولكنه سرعان ما يمتطي سفينة الذكريات "أركو" ليستعيد رحلة العذاب إلى "كولخيس" فيتساوى مع "جيسون" الذي ندب نفسه ليحضر "الجزّة الذهبية" فيلاقي ما يلاقي..

* أكاديمي وباحث من سورية.

يعلم بطلنا التراجيدي ملامح قدره منذ البداية، ولكنه يرفض أن يستسلم هذا القدر الذي رأى فيه نشيداً رمته السنوات في زجاجة محكمة الإغلاق؛ لتتقاذفه أمواج الحياة من ضياع إلى ضياع:

"مرَّ الكثير من المياه
على رمال دروبنا
ونشيدُنا
مازال مطوياً ببطن زجاجةٍ
تلهو بها الأمواج
من تيهٍ
لتيهْ."(1)

ولكن التمرد والاستكبار على إرادة القدر؛ كان العنصر التراجيدي الأبرز، والأكثر وضوحاً "فلم يكن يوماً أسيراً للطريق" ويُصرّ أنه هو من يصنع قدره، ولم يستسلم قطُّ لملامح طفولة قاسية؛ سيرسم بعض ملامحها في ثنايا القصيدة التي تحمل سماتٍ ملحميةً بكل جدارة.

"قدماي زوبعتان
لا أفقٌ يضمّهما
ولا ليلٌ يضيق عليهما
ويداي لا تتلمّسان
من المعالم
غيرَ ما نثرتْه أجنحةُ البريقْ"(2)

هي حياة تحمل معانيَ القوة.. وترفض الاستكانة والضعف. وعلى الرغم مما يعتمل به فؤاد البطل من هموم وأسى، ومما قد يتسرب خارجه عبر أناشيده؛ إلا أن هذه الجراح الغائرة لم تكن لتؤثّرَ في عنفوانه، ولم تهزمه؛ لأنه يخبّئ جمرة القوة والتمرد على ما رسمه له القدر القاتم- عرف مصيراً كمصير أوديب، حَدَسَه من مقدمات حياته- ولكنه رفض أن ينفّذ القدرُ فيه مشيئتَه؛ لأن تمرده على قدره كان أصيلاً في داخله؛ بل هو جزء من كيانه وتكوينه المقدود من مائه وطينه. وقد أحسّتْ أمه منذ الصرخة الأولى فبكت، وأحرقته جمراتِ دموعها، فأي مصير ينتظرك يا بني الحزين؟ أي حياة تنتظر خطوتك التي لم تبدأ بعد..؟ ولكنها كلماتٌ ودمعاتٌ حُفرتْ عميقاً في وجدان البطل "التراجيدي" ودفعته دفعا للتحدي، ولتغيير قدره الذي رسمه القدر..

"هل كنتَ تتبعُني إذنْ؟
هل كنت تسمعني أُدَنْدِنُ
في أعالي عنفواني
ما يجيشُ به فؤادي
من ترانيم الشّجنْ؟
هل كنت تعرف أنني،
وبرغم أقنعتي،
أخبِّئُ في ضلوعي جمرة
لا تستكينُ
إلى تصاريفِ الزمنْ"(3)

وكما حدست الأم ما ينتظر بطلنا من عذابات، حدستْ أيضا ما تحمل روح ابنها من حلم لا يُنال.. وكأني بها عرّافة دلفي، تبلّغ بطلنا مصيره المحتوم.. وكأني بالشاعر يرسم مشهداً تقف فيه هذه الأم "العرّافة" وقد غيّبتها نشوة التنبّؤ، فجاء صوتها عميقاً، عارفاً ما خلف أستار الزمن؛ فتقول بأن الحياة لم تمنحك شيئاً وحدها، وستلوب دائماً بحثاً عن جبال تحمل

أحلامك وراك ولن تجدها.. وستبقى عبر فعل عبثي تبحث و تبحث؛ ولكن دون جدوى، فأنت وريث سيزيف الذي ارتضى أن يرفع صخرته.. فلا تأملْ بالراحة أبداً؛ لأنك ارتضيت أن تكون سيزيف الجديد.. ولتنتبهْ؛ لأنك وحدك ستبقى وحدك.."ما من سواك".

إنها رؤية تراجيدية تستعير أجواء التراجيديا باليونانية. والشاعر يصرّح أنه عاش العصور جميعها فوق الورق، أو ربما بخياله الخصب، الذي يستعيد عبر رسم المشاهد الأخّاذة مشاهد معبد دلفي.. ومشاهد أساطير النبوءات كما في الإلياذة، وأوديب، ومكبث.

وأي خيال هذا الذي ينقل المتلقي عُنوةً إلى تلك المشاهد التي يكاد يشعر فيها بأجواء الضباب الذي يخلفه بخور المعبد، أو بملامح الضباب الذي تكاثف بعد عودة مكبث وبانكو منتصرين..؟(*)

يستعيد بطلنا مراحل حياته ويتذكر العذابات التي يحوّلها بإرادته الصلبة إلى تحدٍّ نزق؛ لترتدَّ العذابات حافزاً يدفعه ويرفعه. ويضجّ بالحيوية والتمرد.. وينقلب الجمر الذي رمز به الشاعر إلى العذاب، ليصير جمراً يتوقد بالإرادة والتحدي لصنع مصير غير ما يريده القدر.

"مهدي على جمر

ومن جمر بنيت سفينتي

وشرعتُ

في جمر الرحيل"(4)

وهنا يقوم الشاعر بلعبةِ تفجير اللغة ببراعة واقتدار، فمفردة الجمر يُحمّلها معاني عديدة .. فهي العذابات "مهدي على جمر" وحب التحدي "ومن جمر بنيت سفينتي" وهي التجارب "وشرعت في جمر الرحيل" وهي معطيات الحياة القاسية "كل الجهات الجمر" وهي كل ما حملته الحياة من أهوال وكوارث ومآس "موجُ البحر جمرٌ، والرياح شَواظُ جمرٍ، والمدى جمرٌ.." وهي الفعل والتأثير "وجمرٌ ما أقول.." بل هي البدء ونقطة البدء في بداية العماء والهيولى الأولى " أصل الكلام الجمرُ، أول نفحة في الطين جمرٌ.." وهي الإنسان وفعل الحياة، ومنه البداية والنهاية "كنْ، فكان الجمرُ".

مثل هذه القدرة على تفجير اللغة، اختصت بها القصيدة المعاصرة، واستطاعت أن تجعل مقولة أن الشعراء هم المسؤولون عن توسيع مساحة اللغة وتمديد كونها؛ صحيحةً وصادقة.

في المقطع الرابع من القصيدة، محاولة ودعوة لنسيان عذابات البدايات المجردة من كل أسباب القوة، أو من أدوات الدفاع المشروعة التي لم تكن طفولةُ بطلنا تمتلكها.. وما كان ليواسي هذا العجز القاتل إلا جملة من سهرات حميمات، تنثال منها أحاديث تسكن ذلك الوجدان الممزّق بالحرمان، فيُمثّل هذا الدواء. كان البطل ذاتاً يجرّحها الألم.. ويمثل هذا الدواء يعالج الوجع المزمن الذي رَسَف في أعماقه؛ فما يقدر أن ينتزعه بما اختزنه من صور احتراق أحداق الأحبة، أو ذكريات الأسى التي خلّفتها معاناة الحرمان في طفولة بائسة، تفتقد كل شيء.

"لا وقت

كي تتذكّر الأقدامُ

ما ارتطمتْ به

في أوّل الخطواتِ

من شوكٍ

ومن رَوْثٍ

وأحجارٍ، وطينْ!"(5)

وحين سطعت شمس الصبّا على شبابيك البيت العتيق، أدرك البطل أن زمن الجدّ والنضال، وترك الأسى على الماضي بمآسيه، قد حان.. وكان ذلك، حين رفض أن ينغمس في بُكائيّة أسى الماضي، ويستبدلَ بها جداً ومثابرة وكفاحَ مُحارب، ليس لديه أيُّ وقت للتذكر أو للعودة لاستشعار كمَد المعاناة والغرق فيها؛ فهذا ترَفٌ لم يكن يسمح به؛ لأن الوقت وقت كفاح وصراع؛ للخروج من دوّامة الرمل التي قد تبتلع من يستسلم لأنين التوجع، أو لذكرى أسًى قد تليق بمن يمتلكون فسحة للحلم والتراخي.. هذا العنفوان هو الذي شكّل مرحلة الصبا.

"جموح الصبوة الأولى، ولا كي نستعيد تدفق النهر الذي وُلدتْ على إيقاعه أسماؤنا، وترعرعتْ كلماتُنا شجراً تفيض ظلالُه"(6)

ومن جسر التعب جاء الخلاص، ومن الأسى ولد الفرح، وتجاوز البطل التراجيدي قدره المحتوم؛ ليرسم لذاته قدراً بديلاً.

"**لا وقت**

تستحضر النار التي صقلت جموح الصبوة الأولى

فتصفو الأغنيات

وتطير أسراب المباهج في فضاءات الحواس

وترقص الأطياف صاعدة بنا

سُدُماً من الخدر اللذيذ

نعيش فتنته

بديلاً عن مكابدة الحياة..!"(7)

كان ذلك الوليد الذي امتلك سمات "هرقل" وقد اكتوى بنيران دموع أمّ احترقت من حظوظ وليدها الذي حرمته الحياة من كل شيء.. فبكت لتصير دموعها جمراً يدفعه نحو التمرد على قدره دائماً، وليصنع دربه بخطًى متمردة على الدرب ذاته، وليظل بروحه هذه يوجّه بوصَلة عمره نحو الشمس، نحو رؤًى تعجز عن حملها الجبال، نحو اتجاه لا يصل إلّا إلى الانتصار..

وكان لا بُد لمن وُهب هذه الروح، من أن يُكافأ.. فالأقدار تصنعها الأرواح المتمردة التي لا تستكين؛ بل تبدّل حروفَ القدر وسمتَه، كلُّ نفس وثّابة تأبى أن تنام في منازل الأمس الرطبة العفنة بما فيها من مآس وعذاب وخواء، وترفض الموت والموات لحساب التحدي والقوة والحياة.. وليفوز الإصرار والثبات؛ وليخرج ذلك البطل التراجيدي، وقد أدار ظهره لكل ما يمكن يعيق الحياة:

"**يا أيها الطفل الذي**

ما زال يقبع داخلي

ليشير لي

في كل منعطف

إلى درب النجاة

لا وقت، بعد الآنَ،

إلا للحياة

لا وقت إلا

للحياة.!"(8)

إنه الطفل الذي حمل جمرة التمرد على قدره، وظل بوصلة الشاعر، يوجهه نحو الطريق الصحيحة في زحمة دروب الحياة؛ لأنه حمل جذور الإصرار والثورة على واقع مرير، رشّح له طريق

الموت فانتصر لطريق الحياة.. ولم يبق إلا وقت الحياة، لينسحق الفناء والعماية والشقاء..

هي قصيدة تسرد قصة بطولة تمكنت أن تعكس نبوءات القدر لترسم مسيرة حياة كاملة عبر سردٍ بملامحَ جديدة، لا يركن للحكي بقدر ما يتمثل أسلوب رسم المشاهد التي تمر عبر شريط يُضاء لحين، ثم تخفُتُ الإضاءة؛ لتترك للمتلقي رسم ملامح وظلال لحياة كاملة، عبر مقاربة محطات أساسية، ولغةٍ تمتلئ بالوجد والشجن.

قد تكون الطفولة أهم مرحلة تُصنِّع وجدان الشاعر، ويظل دائمَ العودة إليها ليمتحَ من معين معطياتها وذكرياتها. ويظلُّ الشعراء أطفالاً حقيقيين لم يتخلصوا من طفولتهم، فظلوا ينظرون إلى الكون والعالم بعينين طفليّتين، تدهشان أمام كل ما يعرض لهما.. وهذا ما يُقنع المتلقين بالصدق.. الصدق الفني؛ لأن الشعراء يكونون مقتنعين بصدق رؤاهم، وبصدق تعبيرهم، وبأن ما يقولونه صادق بامتياز مما ينقل عدوى الصدق للمتلقين. كما أنهم يقومون بخلق بنية يشعر معها المتلقون بأنهم أمام خلق مكتمل، يحكم علاقاتِ أجزائه، نظامٌ يجعله قابلاً للتصور، ويوحي بدلالة يفرح المتلقي حين يكشفها أو يدرك ملامحها المميزة. كما يخلق الشعراء عالما مصغرًا يمتلك جمالياته ونظامه وأسسه التي تنبع من داخله.

وقد بدت هذه البنية متجلية بكل ألقها في قصيدة "لا وقت إلّا للحياة" حيث تشكل في مجموعها كلّاً متكاملاً، لا يجمعه الموضوع وحدَه؛ بل آلياتُ البناء الملتحم الذي يتوسل تشكيل مشاهد متكاملة، تصل إلى دلالة شاملة باجتماعها وتآلفها. ويعتمد رسم المشهد في القصيدة على آلية التخييل؛ وهي آلية إرادية تجمع شتات الصورة من أمداءٍ متفرقة، وتستعين بمخزون ثقافي ثرٍّ يمتلكه الشاعر فيتلامح في أسطره فلا يخفى على عين بصيرة. فالصورة التي رسمها (القدر) لحياة الشاعر، رُسمت بأصابع الوقت فوق مرآة معدنُها من الريح. وقصةُ الأسى التي عاشها، لمّا تزل مطويةً في زجاجة؛ وفي هذا استحضار لقصص كثيرة.. منها: سندباد والإبريق، والمارد الذي لمّا ينطلق، فيروي قصة حزن وأسى وعذاب..

تقوم آلية رسم المشهد على استعارة ملامح بائنة، مكتنزة بالمعنى، وتقدم أضعاف ما تحتمله الكلمات؛ فليس الأمر مجرد صورة بلاغية أو صورة شعرية بكل مقاييس الفن الشعري الحديث؛ بل هي مشهد لا بد من استحضاره في ذهن المتلقي، عبر توظيف دقيق وبناء محكم، وليس مجرد رصْف لا تحكمه الرؤيا الفنية المؤرقة لدى الشاعر، بحيث نشعر بقلقه الفني الذي لايطغى على تدفق الروح وانسكابها..

"هل كنت تسمع همسها
في مسمعي:
ستعيش مشدوداً إلى إيقاع نجم
كلما لاحت بشائره
تغذُّ إليه، ملهوفاً، خطاك
وستنفقُ الأيام مرتدياً
غبار حروفك المطشى
إلى نبع
تفجِّره يداكْ
ستلوب كلَّ العمر
تبحث في فجاج الوجد
عن جبل

تحملُه رؤاكْ

وتُدحرجُ الصخرَ الذي

لم يبقَ من أحدٍ يدحرجُهُ

سواكْ.!

ما من سواكَ..

فهل تعي؟

هل كنت حينئذٍ معي؟(9)

يرسم مشهد الحياة التي تتوقعها له أمه بعدما حدستْ روحَه المتوثّبة، فهو سيبقى دائماً مشدوداً إلى إيقاع نجم؛ أي أنه دائم الاحتراق ودائم التوق إلى ما هو سام ومرتفع، وسيبقى يتوق إلى هدفه ويغُذّ السير نحوه بالإرادة والعزم، وليس بأي شيء آخر؛ لأن العطش الذي سيحرق بلظاه جوف الشاعر، لن يطفئه إلا نبعٌ من صنع يدي الشاعر. وفي هذا رسم للدلالة التي يريد الشاعر إيصالها؛ وهي أن الكفاح لا بد أن يبدّل الأقدار.. فالنبع ليس من صنع الطبيعة؛ بل من صنع الشاعر. وفي هذا تكثيف لمجموعة من الدلالات، سكت عنها الشاعر، وبثها طريقة التركيب..

و قد بحث الشاعر عن شيء يحمل رؤاه الجامحة، ينصب على فجاج الوجد..فكم هو واسع وجدُه إذن؟ وعندما استحضر أسطورة سيزيف، لم يقل (وتُدحرج الصخرة) ـ أي بالمفرد ـ لأنها لا توحي بعذابات الشاعر الكبيرة ومكابداته الجمّة، فقال "وتدحرج الصخر" ـ بالجمع ـ ليكتمل المشهد بانفتاحه واتساعه.

استخدم الشاعر شخصيتين أساسيتين في القصيدة؛ شخصه الذي تبدى بحضور ضمير المتكلم، وشخصَ الطفل الذي ما زال يلاحقه ليعيد إليه ذكرى مآس لا تزال تلاحقه، فيداري وينفر منها.. إلى أن قرر شطبها وشطب سجلها من حياته ليتفرّغ للحياة.. وجعل من هذا الطفل أداة حوار حقيقية:

"هل كنت تتبعني؟ هل كنت تتبعني إذن؟ هل كنت تسمع همسها في مسمعي؟ هل كنت حينئذ معي؟ يا أيها الطفل الذي ما زال يقبع داخلي.."

وقد شكلت مثلُ هذه الجمل الحوارية ضرباً من ضروب الإيقاع الكثيرة التي حفلت بها القصيدة. فأنا لدي إيمان بأن اللغة عندما تكون لغة انفعال، تميل بشكل طبيعي إلى أن تكون إيقاعية، تتناوب فيها فترات السكون والحركة. وربما يخرجنا ذلك إلى موسيقى القصيدة التي شكلت معلماً حقيقياً فيها. فبعيداً عن الوزن الذي قام على تفعيلة (متفاعلن) أو (متْفاعلن) فقد امتلك الشاعر أدوات الموسيقى الشعرية كافة في هذا النص؛ ومن ذلك الروي ـ وتجاوزاً نقول القافية ـ حيث كرر اللجوء إليها منذ بداية القصيدة في مقطعها الأول فتواترتْ لديه مفردات "الطريق للطريق، البريق، عتيق، لا أطيق.." أو مفردات "خطاك، يداك، رؤاك، سواك.."

شكلت القافية في القصيدة تنغيماً أضاف إلى الدلالات العامة دلالاتٍ جزئيةً، تتناسب وكل مقطع بما يحمله من دلالات ومعانٍ، كما أضفت جمالاً واتساقاً موسيقياً، يبدو جماله في المقطع الذي يقول:

"يا أيّها الطفلُ الذي

ما زال يَقْبعُ داخلي

مستنفراً روحي التي

جعلتْ كياني مَهْجعكْ

لا تنتظرْني

عند منعطف الطريق

فإنني
أخشى التّردّدَ
إن وقفت لأسمَعكْ!
دعني أكابدْ ما أكابده
بصمتٍ..
لا تراقبْني
فقد جاهدت عمري
كي أخبِّئَ عنك أوجاعي
لئلا أُوجِعكْ!
هل كنت تتبعني
مدى عمري إذن؟
هل كان أَوْلى بي أنا
أن أتبعَكْ؟"(10)

يتبدى في هذا المقطع تكاملُ الموسيقى وانسيابُها وقدرتُها على خلق معنى الاتساق الذي يطرحه المقطع. ويتوافق مع توجه الشاعر الذي يريد؛ سدَّ منافذ الذكريات المحبطة، والانطلاقُ نحو صنع قدر جديد. وقد أسهمت الكاف المقيدة بإسهام نغم هادئ يشي بثبات شخصية الشاعر في النص وثبات إرادته المصممة على بناء قدر جديد.

في القصيدة طاقاتٌ فنية كثيرة، فمن الممكن أن نتحدث عن اللغة السلسة التي لا يشعر المتلقي بأن الشاعر يتجشّم عناءً في جعلها مطاوعة للرؤيا وللدلالة وللموسيقى. وبالإمكان الحديث عن آلية الانزياح، وبناء الصورة، والرمز.. وبالإمكان أن نتحدث عن استحضار الموروث، سواء من القصص الشعبي "السندباد" أم من الأسطورة "سيزيف". فالقصيدة مليئة بالإمكانات والاحتمالات الفنية الثرّة التي تحتاج أكثر من عُجالة لاستقصائها.

إنها ملحمة حياة الشاعر، التي لخص فيها بتكثيف الشعرِ كلَّ مراحل العمر ومعاناته، كما وضع فيها ما اختبره من تجارب عايشها أو عاشها فوق الورق، وثبّت فيها خلاصة الذي يراه في الكلمة وفي الشعر، الذي يرى فيه الخلاص والصراط والفرح..

"**في طريق رجوعي**
إلى منزل القلب
بعد مكابدتي
هَوْلَ فقد الطريقْ
رقَصتْ كلماتي
فأيقنتُ
أني اهتديت أخيراً
إلى أصل كل بريقْ."(11)

إنها القصيدة التي يمكن أن نطلق عليها المعادلَ الموضوعيَّ والجماليَّ للشاعر نزار بريك هنيدي.. في حياته وشعره وسيرته؛ إنساناً وشاعراً وبطلاً تراجيدياً، انتصر على قدره ومصيره.

الهوامش

(1) ' هنيدي – نزار بريك: لا وقت إلا للحياة – اتحاد الكتاب العرب - 2010- ص 49 - 50.

(2) هنيدي – نزار بريك: المصدر السابق: ص 50

(3) المجموعة: ص 51 – 52.

(*) كان مكبث وبانكو من قوّاد دنكال ملك اسكتلندا، عائدَيْن منتصرَين، حينما اعترضتهما ثلاث ساحرات، تنبأن لمكبث بترقية، ثم أضفن بأنه سوف يصبح ملكاً على

اسكتلندا (بداية مسرحية شكسبير"مكبث" ص9).

(4) المجموعة: ص54

(5) المجموعة: ص57

(6) المجموعة: ص61

(7) المجموعة: ص61. 62.

(8) المجموعة: ص63

(9) المجموعة: ص 53 – 54.

(10) المجموعة: ص 59 ـ 60.

(11) المجموعة: من مقطع بعنوان "منزل القلب" ص43.

□□

القــــدس في الـــــشعر العربي السوري المعاصر (مجلة الموقف الأدبي وصحيفة الأسبوع الأدبي أنموذجاً)

□ د. ياسين فاعور *

احتلت مدينة القدس مكانة مرموقة ومقدسة عند العرب والمسلمين، وفي الديانات السماوية الثلاث، وكانت وما زالت تئن تحت وطأة الغاصب الصهيوني الذي يحاول طمس معالمها التاريخية كما يقول محمود درويش:

عالم الآثار مشغول بتحليل الحجارة
إنّه يبحث عن عينيه في ردم الأساطير
لكي يثبت أنّي:
عابرٌ في الدرب لا عينين لي!
لا حرف في سفر الحضارة!
وأنا أزرع أشجاري، على مهلي
وعن حبّي أغني(1)

وتعرضت هذه المدينة المقدسة لغزوات الطامعين والمستعمرين كانت آخرها الغزوة الصهيونية الشرسة التي تعيث فيها خراباً ودماراً، وقد اختزلت القدس قضية فلسطين، وأصبحت رمزاً لهذا الوطن السليب.

حظيت القدس باهتمام الشعراء العرب في أقطار الوطن العربي كلّه، وشاركهم هذا الاهتمام شعراء المهجر، وعبّروا عن مأساتها منذ وعد بلفور وحتى تاريخه يذودون عنها بالكلمة كما يدافعون بالسلاح إلى أن تتحرر عاصمة حرة لفلسطين الحرة.

وإن كنّا نميل إلى الإيجاز، والاختيار في هذه الشواهد الشعرية، وهذا غيض من فيض، مما جاءت به قرائح الشعراء، فإنّنا نكتفي

* أكاديمي من فلسطين مقيم في سورية.

بالإشارة التي تحفز القارئ للتوسع في قراءة الأشعار التي كتبت بهذه المدينة التاريخية المقدسة الجميلة، وبهذا الوطن السليب، وشعبه الصابر المشرّد المقاوم.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ هذه الدراسة فصل من فصول بحث طويل يتابع ما كتب في مأساة القدس شعراً عايش أحداثها، وذاد عن حقّها وعبّر عن مأساة شعبها. وكما احتضنت سورية شعباً وحكومة قضية فلسطين، وقدّمت الغالي والنفيس في الذود عنها فقد وقف شعراء سورية قديماً وحديثاً بالكلمة الحرة دفاعاً عن فلسطين مختزلة في عاصمتها القدس، وعن شعبها المشرّد في أصقاع العالم، وفي دراستنا هذه سنتابع ما جادت به قرائح الشعراء.

في الألفية الثالثة، وتحديداً ما نشر في مجلة الموقف الأدبي وصحيفة الأسبوع الأدبي أنموذجاً، وسنركّز على المحاور الآتية:

1 – الوعد المشؤوم:

بقيت صرخة الشاعر القروي مدوّية في ذاكرة الشعراء المعاصرين عبّر عنها الشعراء بأساليب متعددة وصيغ مختلفة نذكر منها الشاعر عبد العزيز دقماق بقصيدة مطولة بعنوان: «الوعد المشؤوم وشعلة التحرير»:

عادت الذكرى وعادت لعنةُ الأجيال تترى

عاد بلفور، وفي كفّيه نارُ الحقد تضرى

هوّدَ الأرض وتاهَ الناسُ والأقصى

وعصابات تنادي وغزت بحراً وبرّا

عبّر فيها عن آثار هذا الوعد، وما جناه على الأقصى وفلسطين، وختمها بشعلة التحرير التي أوقدتها سورية الأبية:

شعلةُ التحرير مازالت على خديك زهرا

قد حملناها، ولاحت في العلا نجماً وبدرا

وسقيناها دماءً حرّةً عهداً وطهرا

2 ـ التألم لمصاب القدس، ووصف حالها:

وقد وصف الشاعر محمد ياسر البرازي حال القدس:

أيا قدس آهاتي حرائق غابة

تشبُّ فلا سحبٌ تفيها ولا بحرُ

أنقّبُ مابين الضلوع فلا أرى

سوى مهجة صفراء يخنقها القهرُ

أأغضي وحقي وجه تموز في الضحى

أأنسى وفي المحراب يستوطنُ الكفرُ

أأصبر والذلُّ المهين يلفني

إذا لم يكن نصرٌ فلا كنت يا صبرُ

وصوّر حال القدس وعبث الصهاينة بأرض فلسطين:

فما للعدى ياأخت مكة جنّدوا

ذئاباً لهم في كلِّ مستنقع وكرُ

على كلِّ زرع أمطروا نبت الأذى

وفي كلِّ أرضٍ خيّموا خيّم الغدرُ

يريدون أن يمتدَّ للسلم ظلّهُ

وينداحَ ينبوعٌ ويعشوشب القفرُ

خلافٌ بعمر الكون مازال بيننا

فأحلامنا بيضٌ وأحقادهم حمرُ(3)

أمّا فاضل سفان فيندب حظّه، وخسارة عمره لما أصاب القدس من مصائب وآلام:

يا ضيعةَ العمرِ قد أزرى بنا الكَلِمُ

وهـذه القـدسُ تُسبى ثـم تُقتسمُ

تجرَّعتْ من صنوف القهر أوجعها

في كيـد مُستلبٍ بالغـدرِ يتسمُ

مـازالَ يُرسـلها ريحـاً مُسمومَةً

تجوزُ ما أظهرَ الحمقى وما اكتتموا(4)

ويصوِّر قاسم جميل مصاب القدس في قصيدة طويلة بعنوان (صهيل الرياح) يقول فيها:

والقـدسُ والأقـصى وغـزةُ هاشـمٍ

ذُبحوا وملءُ البالِ يُشغل شاغل(5)

وفيها يتغنى بأمجاد العروبة والوطن.

وقد يكون ناصر الخوري أوفر حظاً في تصوير مصاب القدس، والتنديد بالظروف والمؤامرات التي حيكت حول القدس خلال فترة زمنية طويلة:

أمُّ المـدائنِ كـمْ ريعت مـضاربها

ومـزَّقَ الفجـرَ فيها الغـدرُ والكـذبُ

وعـرَّشَ الـشوكُ في أرجائهـا مَطَـراً

وفـوقَ راحتهـا يـستوطنُ العَطَـبُ

يا قدسُ يكفيكِ ما قدْ ضمتِ من

وأنـتِ وحـدكِ تلـكَ النـذرُ والقُـرَبُ

خمسونَ عاماً يلـفُّ الـوهمُ قـصتنا

لا أنتِ عُدْتِ ولا ضاعتْ لك الشُّهُبُ(6)

ويتأجج قلب فرحان الخطيب شوقاً وانفعالات للقدس وحزناً لما أصابها، وهي المدينة المقدسة التي استهوت القلوب:

قلبي يطيرُ إلى المدى.. وكأنني

طـيرٌ.. بـأفواهِ المـدافعِ يهـدلُ

والقـدسُ عطـرُ اللهِ في جنباتهـا

تـوراةُ عيسى..أو نـبيٌّ مرسـلُ

والظلـم يـمسحُ في مـآقي حزنهـا

والحـقُ في لغـةِ الـشعوبِ مُؤجَّـلُ

حرقوا غـلالَ الحقلِ، ناحت قمحةٌ

وسـنابلٌ دمعـت، وخـارَ المنجـلُ(7)

ويعبِّر نبيل سلامة عن ألمه لحال القدس وحالة الوهن والضعف التي تعيشها الأمة العربية لائماً ومقرِّعاً:

يـا من يـرون القـدسَ في أحلامهم

وطنـاً يُهـيمن فوقـه التلمـودُ

لا تـستفيقوا فالحقيقـة مـرةٌ

بـين الحقيقـةِ والمنـامُ حديـدُ

لـو أقبلـت دولُ الـسماء لعـونكم

هبَّـت إلى ردُّ الـسماء أسـودُ

قـالوا هنـا وطـنُ اليهـودِ وليـتهم

قـالوا هنـا للتـائهين لحـود(8)

3 ـ معاناة القدس والتعاطف معها واستنهاض الهمم لنجدتها:

ويأتي جاك صبري الشمَّاس في طليعة شعراء العصر الذين تألموا لمصاب القدس، وعبَّروا عن مشاعرهم بقصائد كثيرة فهو يتعاطف مع القدس:

مازالـت العربـاءُ تحـني هامهـا

لـ(بـني النـضير) وتعلـك الأحلامـا

والقـدسُ طوَّقـت الرمـاحُ جهاتهـا

والخلـقُ زخـم والنخيـل تنـامى

والجامع الأقصى يُهوِّد زحمه
لصٌ ويهتك حرمة ومقاما
لولاكِ يا طهر الشهادة والفدى
ما افترَّ ثغرٌ بالحمى يتسامى(9)

ويصوِّر مصاب القدس، وطغيان اليهود وعبثهم في المقدسات، كما يصوِّر الخنوع العربي، ويدعو للتحرير:

يا هند قد ناح الهوان بأنفس
والخزيُّ يسري في الدماء ويرتعُ
ومزاعم إسرائيل في حرم التقى
زيفٌ وأطياف المزاعم تخدعُ
والقدسُ تصرخُ من لظى مستوطن
والصمتُ خزيٌ والأسى لا يشفع(10)

ويعتب على أمته، ويناشد ضمائرهم، مستنهضاً صلاح الدين:

أيهوِّدُ الأقصى الحبيبَ يهودُ
وبنو العروبة في الخطوب قعودُ!
والجامعُ الأقصى رهين شراذمٍ
تلهو وتعبث بالتُّقى وتسودُ
ماذا أسطِّرُ؟ يا صلاح الدين قمْ
جثمت على صدر النخيلِ قيودُ
قمْ يا صلاحَ الدين وابعثْ نخوةً
ويفيءَ في القدسِ الحبيب خلودُ(11)

ويستنهضُ فاضل سفّان الأمة العربية واصفاً حال معالم القُدس:

يا أمةَ الضاد هل خاب الرجاء
هذي الملايين عداً كيف تهزم
طيف البراق ينادينا فنكتمه
كأنَّما حلَّ في آذاننا الصممُ
والقبةُ اعتمرت دمع الهوان رُقى
تذودها عن صدى الذكرى فتنفصمُ
والركن أخلدَ لم يبرح منازلَه
قرعُ النواقيس إذ تجتاحه النقمُ
وفي مآذنه الألحان موجعةً
يصبُّها الغالبان: الذلُّ والسقمُ(12)

ويرسل جرجس ناصيف صرخة استغاثة لنجدة القدس وتحريرها:

داعٍ إلى القدس يستعدي له العربا
فما أصاخوا ولا حسُّوا بمن نُكبا
يا نخوة الدين في عمروٍ وفي عُمَرٍ
وا ويلتاهُ ووا قدساهُ قد صلبا
لو أنَّ ميتاً ينادي القدسُ نخوتهُ
لاهتزَّ في التربِ ينفي التربَ مصطحبا
أمَّا الكرامةُ إنْ ماتت فلا أملٌ
ولا رجاءٌ، ولو في الحشر مُطَّلبا(13)

ويمجِّد شهاب محمد القدس ويعبِّر عن معاناتها:

تستصرخ القومَ والدنيا معابدها
ولا مجيبٌ، ولا حسٌ، ولا خبرُ
تأبى المروءةُ أن تبقى مضيَّعةً
مكلومة الوجد، في الأحشاء تنفطرُ
تأبى الكرامةُ أن تبقى مدنسةً
والعارُ يهزمنا، والبغي ينتصرُ

مـاذا أسـطِّرُ في أعمـاق ذاكرتـي

تقلَّبَ القهر فينا، وانكوى الحجرُ(14)

ويعبِّر مصطفى عكرمة عن القدس بقصيدة مطولة بلغت ستاً وسبعين بيتاً عن معاناة القدس والتعاطف معها:

القـدسُ نادتنـا ونـادى المسجدُ

أيـنَ الأبـاةُ وأيـنَ المنجـدُ

القـدسُ نادتنـا فـأين المنجـدُ

أو لم يحـن يـا قومنـا أن تنهـدوا؟

وستهتفُ الأجيـالُ ليت من ارتضوا

بالذلِّ عن حقِّ الحمى لم يولدوا(15)

4 ـ نقد السلام الموهوم والدعوة للنضال والثأر والتحرير:

وكان نزار قباني رائد الشعراء في العصر الحديث في نقد السلام الموهوم حيث قال:

يا أيُّها الثوارُ

في القدسِ، في الجليلِ، في الأغوارِ

في بيتِ لحمٍ، حيثُ كنتم أيُّها الأحرار

تقدَّموا... تقدَّموا

فقصةُ السلامِ مسرحيةٌ

والعدلُ مسرحيةٌ... إلى فلسطين طريق واحدٌ

يمرُّ من فوهة بندقية(16)

واستنكر الشاعرعدنان اسمندر السلام الموهوم والقدس أسيرة واتهم المفاوض بالخيانة:

لا سـلامٌ والقـدسُ في الأسـر تحيـا

فهـوى القـدس عاصـفٌ غـلاّبُ

مَنْ يفـاوض لـصاً فيعطيه شيئاً

فهـو في العـرف خـائن مرتـاب(17)

وطلب مصطفى عكرمة من الحالمين بهذا السلم الموهوم أن يهتدوا:

يـا حـالمين بـسلم أعـداء الهـدى

هُـديَ الأنـامُ، فهـل لكـم أن تهتـدوا

مـن لم يهـبّ مجاهـداً عـن حقـه

فلسوف يركعُ للطغاة ويسجدُ(18)

وحسم عصام خليل بأنَّ موضوع السلام والعودة المأمولة منه وهم لا يصدقُ:

أصرِّحُ أنّي بكلِّ السذاجة

صدَّقتُ أنَّ فلسطين ترجعُ!!!

انفقتُ عمري...

وعمرَ صغاري...

أعلمهم أنَّ هذي النجوم التي انهمرت

من دمانا

ستبقى مضرَّجة بالبريق

ولكنني ما توقعت..

انَّ الوصول إلى القدس...

يحتاج إلى خارطة للطريق!!!!(19)

5 ـ اللوم والتقريع وتعرية الجندي الصهيوني من القيم ومواساة القدس:

استمرَّ الشعراء في لوم الحكام العرب وتقريعهم على تقصيرهم في نصرة فلسطين وتحريرها، وقد كان جاك صبري الشماس مكثراً في ذلك، يقول مخاطباً الأمة العربية:

يـا أمـةً خلعـت بـرود إبائهـا

وغـدت بأنيـاب المـدى أغنامـا

تغفـو علـى ذلٍ وتجـرعُ خزيهـا

وإذا أفاقـت تجـرعُ الآلامـا

وضفاف غزة أيبست شرفاتها

والنارُ تكوي العشب والأجساما(20)

وبالغ محمد ياسر البرازي في التقريع حين قال:

لقد مجّنا عزُّ التراب لذُلنا

ولولا حنانُ الأرض قد مجّنا القبرُ

تنادين لم نسمعْ نداء استغاثة

فكيف وفي أسماعنا وقرَ الوقرُ

ينادي فلا الأسيافُ منا توثّبت

لما حلّ بالأقصى ولا الضُمّرُ الشُقْرُ

وأمّا عبد القادر الحصني فقد عرّى الصهيوني من القيم، وواسى القدس مخففاً من آلامها ومصابها:

«أيهذا البشري

أنت من تطلق النار على جسمي الطري

أنت هل تقرأ؟

هل تكتب؟ هل ترسم؟ هل تغرق؟

كيف تنسى رعشات الطفل في صوتي الندي

وقميصي المدرسي ؟

كيف تنسى بيننا آخر نظرة

أيها البشري»(21)

ويحاول ناصر الخوري مواساة القدس، والتخفيف من مصابها:

يا قدسُ كفّي دموعَ العجزِ

فلستِ وحدكِ ما تاهت به النوَبُ

أحييت فينا شموخاً جلّ منبتُهُ

واليوم فيكِ يئن العزُّ والغلبُ

فجرحك المرُّ لن ينساهُ ذو شممِ

والجرحُ جرحٌ، وإنْ طالت به الحقبُ(22)

6 ـ منزلة القدس وتمجيدها وصمودها:

وهنا تبقى للقدس قداستها ومنزلتها في قلوب الشعراء يتغنون بأمجادها، ويهدهدون في التغني بقداستها، ويتسابقون في مدحها وحبّها.

هاهي رشا معتز الخضراء تخاطبها بقولها:

فلسطينُ التي في الصدرِ عزّي

وقدسُ الله أحلامي وشعري

هنا الأطفالُ ماتوا في شموخٍ

على دربِ الفدا وبكلُّ فخرِ

وبعد العُسْرِ يُسرٌ ذاك عهدي

بيسرٍ قادمٍ من بعد عُسْرِ(23)

وشهاب محمد يسبّح الله في محرابها ولا يرضى عنها بديلاً:

النورُ أنتِ وأنتِ الشمسُ والقمرُ

وليس إلّاكِ، يرضى السمعُ والبصرُ

سبحانَ ربِّكَ في القدسِ التي وعدت

فأذّنَ الصبحُ فيها وانتشى الحجرُ

سبحانَ ربِّكَ في القدسِ التي ذُكرت

وأينعَ الطهرُ فيها وارتوى الشجرُ

سبحانَ ربِّكَ، والقرآنُ رددها

مسرى النبيِّ وفيها ساجدٌ عُمرُ(24)

وناصر الخوري يصوّر شموخها وعزّتها وتاريخها:

كلُّ الزمانِ وأنتِ الحبُّ نحمله

داراً، تشامخ فيها المجد والحسبُ

ونرفعُ الصوتَ إيماناً ومفخرةً
يا قدسُ وحدَكِ من عزّت بها العربُ
وأنتِ أنتِ، يمينُ اللهِ، فلذته
بوابةُ الخلدِ، حيث الطهرُ ينتسبُ
وأنتِ أنتِ محجُّ الناسِ كلّهم
فيكِ الحياةُ، وفيك النورُ واللهبُ

وفرحان الخطيب يصفها بأنّها بوصلة العروبة، ووطنها وعاصمتها الثقافية:

والقدسُ بوصلةُ العروبةِ..ويحنا
ويلفُّها نكدٌ... وليلٌ أليلُ
والقدسُ يا وطنَ العروبةِ موطنٌ
للعالمين.. وطابَ ذاك المنزلُ
والقدسُ عاصمةُ الثقافةِ والحجا
والقدسُ تزخرُ بالفخارِ وتحفلُ(25)

ومصطفى عكرمة يؤكّد على عزتها وقداستها ورعاية الله لها:

القدسُ قدسُ اللهِ باركها لنا
عبرَ الزمانِ فَحبُّها مُتجددُ
الأنبياءُ بها تـوارى ركبهم
وبها لـروحِ اللهِ عيسى المولدُ
ولعزِّها أحيا المهيمنُ رسله
فيها وأمّهمُ النبي محمدُ(26)

وعبد الرحمن عمّار يعبّر عن حبّه للقدس ومسجدها:

يا ناي كوني الموجَ يحملني
ويمدني بالحلم ناهدهُ
للقدسِ أقصاه، فلا سكنٌ
إلاّ بما نبضت مساجدهُ
مرموزُ أمته منارتهُ
وحنين ماضيه يناشدهُ
من أجلهِ انتفضت حواضرهُ
ومضى إلى الأقصى مجاهدهُ(27)

وسليمان السلمان يؤكّد على قدسية القدس وخلودها في ذاكرة الإنسان العربي والفلسطيني:

"كيف أنسى
أنّ لي في الكون "قُدسا"
ولدتني في منارات الهوى
للنورِ شمساً؟!
كيف أنسى يا فلسطين ترابي
وجراحاتي على خضرِ الروابي
أذكر التاريخ
من أحرفه الزهر كتابي
عندما جئتُ مع الله، ودقّ الحبُّ بابي
كيف أنسى لست أنسى(28)

ويؤكّد فرحان الخطيب على صمود القدس مهما اشتدت المحن عليها:

هي قدسنا، لو يسرقون نهارَها
ستظلُّ من نطف العروبةِ تنسلُ
هي حرفُنا..لا تستقيمُ كتابةٌ
إلاّ إذا من عين ضادِ تنهلُ
هي في رحابِ الروحِ هامةُ نخلةٍ
هي من ركام الجاهليةِ مشعَلُ
وثقافةٌ من دونها شجرٌ بلا
ثمرٍ... وسطرٌ في الهوامشِ مهملُ(29)

ويشيد جاك صبري الشماس بشموخ القدس وصمودها:

شموخـكِ يـا حبيبـةُ ذو جـلالٍ
وطهـرُك لـيس يحـصر في مقـال
فلـسطينيةٌ شمخـت وقـاراً
بأقـدسِ مـوطنٍ وأعـزِّ آلِ(30)

7 ـ بطولة أطفال الحجارة، وبشرى التحرير والعودة.

ويصوّر فواز حجو ملحمة أطفال الحجارة:

مـاردٌ يطلـع مـن تحـت الخنـاجر
ومـن المـوتِ إلى البعـث يـسافر
سـائراً فـوق طريـقٍ مـن دمٍ
نحونـا، واليـأسُ في عينيـه سـائر
في يديـهِ النـارُ، لا بـل حجـرٌ
يتحـدى النـارَ والفتـكَ المعاصـر
كـلُّ أنـواع الـردى مـا أفلحـت
معـه وانـسلَّ مـن رحـم المجـازر
يتهجّـى الـدّرب، يطـوي وعْـرَهُ
وعلـى زنديـه تمتـدُّ المعـابر
إنّـه آتٍ بقامـات الـذُّرى
حـاملاً في كفّـه تـصميم ثـائر(31)

ويبـارك محمـد منـذر لطفـي ثـورة القـدس، وصمود غزة وبطولة أطفال الحجارة:

لكِ الحبُّ يا قدسنا الصامدةْ
لكِ الحبُّ يا غزةَ الرائدةْ
لكِ النصرُ يا ثورةً في الجليل
مضت تحمل السحب الواعدةْ
لكِ النصر يا ثورةً في الجليل
مضت تصنع القمم الشاهدةْ
لكِ المجد يا ثورةً خلّدتها الحجارة في الضفة الخالدةْ(32)

ويبشّر فاضل سفّان بالتحرير:

فاستبـشري صـخرةَ الزهـاد
فـالركن بـاقٍ فـلا هـدموا ولا هـدموا
فلـن يـذلَّ مقـامٌ كنـت رائـده
مـادام في هـذه الـدنيا لنـا قـدمُ
والظلم رعدٌ له في الريح جعجعةٌ
ولـن يـدومَ علـى محرابنـا الـصنَمُ(33)

ويبـارك محمـد ياسـر البرازي فتيـان الثـورة الفلسطينية:

أيا قدسُ لا يأسٌ وقد غرَّد السنا
فهاهم حداةُ البرق أطفالك السمرُ
نـسورٌ لهـم شـمُّ الجبـالِ ملاعـبٌ
وهيهاتَ لا يرضى سوى القمم النسرُ
حجـارتهم تجلـو الـدجى وجبـاههم
تـراءت بهـا حطـين وارتـسمت بـدرُ
فمـن دمهـم للحـق تـستطع أنجـمٌ
ومن نار رشاشاتهم يورق النصرُ(34)

ويبشر جلال قضيماتي القدس بالنصر:

مدينـةَ الـصحو مـا جفّت مرابعنـا
لـكِ الحيـاةُ بـرغم المـوتِ والأرقِ
سـترجعين إذا عـاد الربيـع نـدى
يهمـي علـى الـسنبل النـامي علـى

مدينةَ الصحو! فجرُ النصر موعدنا

أنــتِ الحيــاةُ بــرغم المــوتِ والأرقِ

لــكِ الوجــودُ يُـصلِّي رغـم محنتــهِ

لك الخلودُ وإنْ مرَّ التجنيع سقي(35)

ويحدِّد شهاب موعد اللقاء في القدس:

في القــدس ـــ في دار دولتنــا

تعلو بعودتنا، والخوف يزدجر(36)

ويتعهد مصطفى عكرمة بعودة القدس كما أعادها صلاح الدين:

وكما صلاحُ الدين أرجع قدسَنا

إنّــا بعودتهــا لنــا نتعهــدُ

فـنحن نحـن الزاحفـون لقدسنـا

والعهــدُ أنّــا دونهــا نستــشهدُ

أبداً ستبقى القدسُ عزَّ منْ اهتدى

وأعزنا من هم لنصرتها هُدوا(37)

الهوامش

(1) محمود درويش، ديوان يوميات جرح فلسطيني، الأعمال الكاملة، ص 383- 397، دار العودة – بيروت 1971.

(2) عبد العزيز دقماق ـ الأسبوع الأدبي ـ العدد: 1222 ـ 2010/1/13 ص:

(3) محمد ياسر البرازي: الأسبوع الأدبي، العدد: 1215 2010/9/25 ص: 18.

(4) فاضل سفان: الموقف الأدبي، العدد: 473 أيلول ـ سبتمبر 2010، ص: 120- 125.

(5) قاسم جميل: الأسبوع الأدبي، العدد: 1312، 2012/9/22، ص: 18.

(6) ناصر الخوري: ديوان (عندما يورق الحزن حباً)، ص: 50.

(7) ناصر الخوري: ديوان (عندما يورق الحزن حباً)، ص: 50.

(8) نبيه سلامة: مجلة الحاج والعمرة، تشرين الثاني 2004، ص: 83.

(9) جاك صبري الشماس: الأسبوع الأدبي، العدد: 1171، 2000/10/24، ص: 16.

(10) جاك صبري الشماس: الأسبوع الأدبي، العدد: 1180، 2010/1/2، ص: 16.

(11) جاك صبري الشماس: الحب النبيل، ص: 13.

(12) فاضل سفان: الموقف الأدبي، العدد: 473، أيلول، سبتمبر 2010، ص: 121- 125.

(13) جرجس ناصيف: الموقف الأدبي، العدد: 473، أيلول، سبتمبر 2010، ص: 128- 131.

(14) شهاب محمد: الأسبوع الأدبي، العدد: 1171، 2000/10/24، ص: 17.

(15) مصطفى عكرمة: الأسبوع الأدبي، العدد: 1171، 2000/10/24، ص: 18.

(16) نزار قباني: الأعمال السياسية في /طريق واحد/ ص: 925.

(17) عدنان اسمندر: الأسبوع الأدبي، العدد: 1216، 2010/10/3، ص: 16- 17.

(18) مصطفى عكرمة: الأسبوع الأدبي، العدد: 1171، 2000/10/24، ص: 18.

(19) عصام خليل: من ديوان قيد الطبع.

(20) جاك صبري الشماس: الأسبوع الأدبي، العدد: 1171، 2004/12/12، ص: 16.

(21) عبد القادر الحصني: قصيدة "طائر البراق" الأسبوع الأدبي، العدد: 731، 2000/10/21، ص20.

(22) ناصر الخوري: ديوان (عندما يورق الحزن حباً)، ص: 51.

(23) رشا معتز الخضراء: الأسبوع الأدبي، العدد: 1316، 2012/10/20، ص: 17.

(24) شهاب محمد: الأسبوع الأدبي، العدد: 1171، 2000/10/24، ص: 18.

(25) فرحان الخطيب: الموقف الأدبي؛ العدد: 491، آذار، مارس، 2012، ص: 79.

(26) مصطفى عكرمة، الأسبوع الأدبي، العدد: 1171، 2000/10/24، ص: 18.

(27) عبد الرحمن عمّار: ديوان طيور اليمام، ص: 26.

(28) سليمان السلمان: ديوان قيد الطبع.

(29) فرحان الخطيب: الموقف الأدبي، العدد: 491، آذار، مارس، 2012، ص: 79.

(30) جاك صبري الشماس: قصيدة "وا قدساه" ديوان قصائد حب، ص: 85.

(31) فواز حجو: مجلة الثقافة الدمشقية، آذار 1989.

(32) محمد منذر لطفي: الأسبوع الأدبي، العدد 1177، 2009/12/5، ص: 15.

(33) [1] فاضل سفّان: الموقف الأدبي، العدد 473، أيلول، سبتمبر، 2010، ص: 125.

(34) محمد ياسر البرازي: الأسبوع الأدبي، العدد: 1215، 2010/9/25، ص: 18.

(35) جلال قضيماتي: ديوان معارج الطين، اتحاد الكتاب العرب، 2002، ص: 141.

(36) شهاب محمد: الأسبوع الأدبي، العدد: 1171، 2000/10/24، ص: 17.

(37) مصطفى عكرمة: الأسبوع الأدبي، العدد: 1141، 2000/10/24، ص: 18.

❑❑



التواصل والتفاصل في .. الفكر العربي الحديث والمعاصر

□ محمد راتب الحلاق*

التواصل غاية الاتصال الناجح وكماله، والتواصل يضمر القبول بالآخر، ويقر بالتعددية وحق الاختلاف، ويسعى إلى البحث عن المشتركات التي تضمن نجاحه.

أما التفاصل فعملية مناقضة للتواصل، من حيث الوسائل والغايات في آن معاً. وقد تم التعبير عن التفاصل بمصطلح القطيعة، سواء أكانت ثقافية أم فكرية أم سياسية. والتفاصل يشي برفض الآخر، وعدم الاعتراف بحقه في الاختلاف، ويضمر نزعة استئصالية مستبدة، تدّعي أن جهة ما وحدها هي التي على حق، وأنها الفرقة الناجية، أما الآخرون ففي الضلالة يعمهون، مما يقود إلى التناحر والتنابذ والرغبة في اجتثاث الآخر والقضاء عليه بكل صور التصفية المتاحة، الأمر الذي يحوّل المجتمع إلى الفوضى العارمة: كل حزب بما لديهم فرحون، وكل حزب يحاول أن يستأثر بالسلطة والثروة وحده من دون الآخرين،

وكان هذا شأن الأحزاب العربية جميعاً ودون استثناء وعندما تكون العلاقة بين الثقافات هي المقصودة تكون القطيعة حينئذ قطيعة معرفية، وهذه القطيعة قد تكون رأسية لا تؤمن بالتواصل في سياق التاريخ، وتدعو إلى البدء من جديد، وطي صفحة الماضي بما فيها من الإنجازات والإخفاقات. وقد تكون أفقية، تحدد علاقة الثقافة مع غيرها من الثقافات (ضمن المجتمع الواحد) ومع ثقافات المجتمعات الأخرى.

* باحث من سورية.

وتتعلق طبيعة هذه العلاقة بقوة الثقافة أو ضعفها، وبقوة المجتمع الذي يحملها أو ضعفه، لأن الثقافة السائدة في مجتمع قوي تسعى إلى تعميم رؤاها، وفرضها على الآخرين.

ومن الملاحظ أن المجتمعات الضعيفة تميل إلى التقوقع على ذاتها والانفلات أمام ثقافات الآخرين، نتيجة الخوف على هوياتها وثقافاتها، في حين تكون المجتمعات القوية، أو التي تستعد للدخول في حالة نهوض، منفتحة على الآخرين، تأخذ منهم وتعطيهم، وعندها الثقة بثقافاتها، ولا تخشى عليها من الذوبان في ثقافات الآخرين، بل إنها لا تأسف على ما لا يستطيع الثبات والصمود أمام الفكر الوافد، على أساس أنْ لا خير في الذي لا يستطيع الممانعة القائمة على البيّنة والحجة، ولا في الذي لا يستطيع الإجابة عن أسئلة الواقع ومستجداته إجابة ناجحة وموفقة، ولا في الذي ينخلع من جذوره بنفخة واحدة من روح الحق.

ولأسباب إجرائية محضة سأتخذ من ظاهرة ما بات يعرف بالإسلام السياسي مثالاً لما ذهبت إليه في مفهوم التواصل والتفاصل، ولاسيما النزعات المعتدلة (أو التي تدعي ذلك) في تلك الظاهرة، إذ لا شأن لي بالحركات ذات النزعات (الراديكالية). وسنلاحظ معاً مدى التواصل والتفاصل في فكر تلك الحركات ذات النزعات المعتدلة والوسطية (!؟) مع غيرها من الأحزاب والحركات الموجودة على الساحة العربية، ومع التراث العربي الإسلامي، ومع الفكر السياسي الغربي الوافد وخلافاً لأصول البحث العلمي والموضوعي والمنطقي، الذي يضع النتائج بعد المقدمات عادة، فإنني سأقفز إلى النتائج مباشرة وأقول: إن هذه الحركات تتفاصل مع الحركات والأحزاب والتيارات الأخرى، بل إنها تتفاصل فيما بينها ضمن نزعات الإسلام السياسي، وكل فئة تحاول أن تفرض رؤاها على الآخرين (إسلاميين وقوميين وعلمانيين) وعكس ما هو شائع، أو متوقع، فإنها تتواصل مع بعض تجليات الفكر الغربي أكثر من تواصلها مع التراث العربي الإسلامي، رغم ادعاءاتها الطويلة العريضة بغير ذلك، ورغم الرطانة المستمرة بالمصطلحات التراثية، التي يتم ليّ أعناقها لتتلاءم مع أهداف تلك الحركات. فهذه الحركات لم تقل شيئاً حيال القوانين المدنية المتبناة في الدولة العربية الحديثة، والتي تتم بموجبها إدارة شؤون الأوطان والمواطنين. دون أن يخدعنا رفع شعار بناء الدولة المدنية الخاوي من أية إجراءات عملية إلى الآن، فقد رفعته لتتلاءم مع الحراك الجماهيري الذي تشهده المنطقة العربية، بعد أن أدركت (فيما يبدو)، عن اقتناع أو تحت ضغوط الوقائع، أن جميع القوانين والتشريعات المسماة وضعية، والتي تم تبنيها هنا وهناك من بلاد العرب والمسلمين صارت جزءاً من الواقع الذي لا يمكن إلغاؤه، فهذه القوانين والتشريعات هي التي تتحكم في كل كبيرة وصغيرة من أمور البلاد والعباد، ولو كانت هذه الحركات تسعى إلى التجديد والإصلاح الديني لأدركت أن هذه القوانين والتشريعات قد استطاعت (في مجملها) الإجابة عن الأسئلة التي تواجه العرب والمسلمين في حاضرهم، وكان بإمكان هذه الحركات أن تعدها اجتهادات فقهية، وكأي اجتهاد آخر فإنها صحيحة جميعاً، ما لم يكن فيها ما يعارض نصاً قطعي الدلالة أو، على الأقل، لاختارت بعض تلك القوانين والتشريعات وأعلنت أنها أصلح تلك الاجتهادات، وأصلحها ما يحقق المصلحة العامة (وأينما تكون المصلحة فثمة شرع الله).. أما رفعها للشعار الفضفاض (الإسلام هو الحل) فيدخل في باب التدليس ما لم يتحوّل إلى إجراءات عملية ملموسة. وأزعم بأن القوانين (المسماة

وضعية) السائدة في الدولة العربية الحديثة تمثل تلك الإجراءات العملية.

وقد حاول كثير من الباحثين تفسير ظاهرة ما بات يعرف بالإسلام السياسي، بعد أن راقت لهم فكر تقول: إن هذه الحركات (الإسلامية) ليست أكثر من احتجاج على سوء الأوضاع السائدة وإنها رد على إخفاق المشاريع القومية والعلمانية التحديثية، وهي، من ثم، ردة فعل أكثر مما هي فعل حقيقي، وظاهرة مؤقتة سرعان ما تزول بزوال الأسباب التي أنتجتها، أي بزوال الفساد والاستبداد والتبعية لثقافة الغرب الذي أذاق العرب والمسلمين الأمرّين. وهذه الفكرة مغرية بقدر ما هي بحاجة إلى مزيد من التدقيق المعرفي، لأنها ليست كافية لتفسير الظاهرة تفسيراً يقبل به الجميع. نعم، قد يشكل الفساد والاستبداد التربة الصالحة والخصبة لنشوء تلك الحركات ونموها، ولكن كان من الأولى أن تضاف إليها فكرة أخرى تقول: إن بعض ما يُدعى بحركات الإسلام السياسي، ولاسيما التي تدّعي الوسطية والاعتدال، قد استطاعت أن تخاطب وجدان الجماهير العربية حين دعت إلى أن تستعيد المجتمعات العربية والإسلامية توازنها، وأن تكف عن الالتحاق بالفكر الغربي التحاقاً يعطل آليات النقد، وأن تخرج بعض هذه المجتمعات من عزلتها، لا أن تكتفي بما أنجزه السلف (الذي لم يترك للخلف شيئاً يصنعه)، وإن كان السؤال المحيّر والمشروع يقول: هل كانت تلك الحركات الوسطية صادقة؟! أم إنها كانت دعوات براجماتية بارعة استفادت من خزان القيم الدينية والأخلاقية والوطنية التي تمتلكها تلك المجتمعات؟! حين استطاعت أن توظف تلك القيم بمهارة في خدمة أهدافها ومواجهة المختلفين معها، فهي تدعي التواصل مع تراث الأمة وقيمها وتاريخها وفكرها... مع أنها إنما تتواصل مع الفكر السياسي الغربي الوافد، بعد أن تلبسه عباءة عربية وزيّاً إسلامياً، لأن هذه الحركات جميعاً، وعلى اختلاف مشاربها، إنما تهدف إلى الوصول إلى السلطة في مجتمعاتها، وهي، من ثم، ليست حركات إصلاح ديني كما فعل مارتن لوثر في الغرب وكان فعله من مقدمات الحداثة والنهوض في أوربا، وكما كان جمال الدين الأفغاني ينوي أن يفعل ليكون (لوثر الشرق والإسلام). وجعلُ الوصول إلى السلطة أولوية لدى هذه الحركات وضعها في حالة صراع شرس مع السلطات القائمة والمستفيدين منها، بل ومع الحركات السياسية الأخرى التي تسعى إلى الأهداف ذاتها. وقد تجاوز هذا الصراع، في كثير من الحالات، التنافس السلمي ووصل إلى حد العنف المسلح ضد المجتمعات والسلطات في آن معاً، الأمر الذي يذكر بما كان قد فعله الخوارج من قبل. إذ لو كانت حركات إصلاح ديني ما كانت السلطات لتعبأ بها، ولكانت دعت إلى فكرها بالتي هي أحسن، وبهدي من قاعدة (لا إكراه في الدين)، التي ينبني عليها أن لا إكراه في الفكر ولا في الرأي؛ فالرأي الآخر، والفكر الآخر، إن لم يكن صواباً فإنه يحتمل الصواب، ومن حقه أن يدخل في حوار (وجدال وسجال) مع الآراء والأفكار الأخرى، في إطار من التعددية الخلاقة، التي تتيح الفرصة لتقليب الأمور على وجوهها الممكنة بحسب الطاقة البشرية، وبذلك يحدث الحراك والتدافع الثقافي والسياسي والفكري... والتدافع مطلوب دائماً، وسنة من سنن الوجود، شرط أن يبقى في أفق الاجتهاد في الآراء.

والفكر السياسي لهذه الحركات، التي تدعي الوسطية والاعتدال، لا يعبأ بالقراءات الأصولية الصارمة للكليات والمبادئ الإسلامية، بل ربما تصادم معها، ليس غيرة منه على الدين، وإنما خدمة لمصالحه السياسية ولحشد أكبر

عدد ممكن من الأنصار (والأصوات الانتخابية)، في مجتمعات لم يتجذر فيها الفكر السياسي الديمقراطي الذي يؤسس للدولة المدنية (دولة المواطنة).. وإنما بقي هذا الفكر مجرد غطاء صفيق وبرّاني تتداوله النخب المعزولة عن الجماهير، مما جعله ضعيفاً أمام تغوّل السلطات القائمة، وعاجزاً عن الانتصار في أية معركة انتخابية نزيهة، (أو شبه نزيهة وغير مزورة بصورة فاقعة)، وهذا ما حدث في أكثر من مكان عرف فيه هؤلاء الوسطيون كيف يضربون على وتر القيم التي تؤمن بها الجماهير.

فقراءة الوسطيين والمعتدلين تتواصل مع الفكر السياسي الغربي أكثر من تواصلها مع التراث والفكر السياسي الإسلامي كما تطور عبر التاريخ، بل إنها تكاد أن تقطع وتتفاصل مع الفكر السياسي الإسلامي قطعاً شبه تام، هذا إن لم تخدعنا المصطلحات التي يتكئ عليها هذا الفكر، والتي يستدعيها من كتب التراث، حسب الحاجة والمصلحة والظروف، من عيار الشورى، وأهل الحل والعقد، والخلافة، وبيت المال، وحدود الله... بعد أن يشحنها بحمولات من الفكر السياسي الغربي (الليبرالي خصوصاً)، ويمنحها دلالات لا يعرفها فكر الماوردي ولا فكر الماتريدي ولا الفكر التراثي عموماً. ثم إن القنوات التي تتوسل بها تلك الحركات من أجل الوصول إلى السلطة قنوات تتواصل مع القنوات المستوردة من الغرب وليس مع القنوات القادمة من التراث، فالوصول إلى السلطة يتم عبر صناديق الانتخاب المنتشرة في الحواضر والبوادي والأرياف وليس بأسلوب امدد يدك لأبايعك في المسجد الجامع، أو في سقيفة بني فلان أو بني علاّن.

والخلاصة: إن ما يسمى بحركات الإسلام السياسي تتواصل مع الفكر السياسي الغربي الحديث، ذي المرجعية الثقافية المغايرة، وإن استخدمت مصطلحات تراثية، لأنها حركات ذرائعية، هدفها الوصول إلى السلطة عبر قنوات معاصرة، وتحاول أن تستفيد من أخطاء الآخرين ومن فسادهم واستبدادهم، وأن تقدم نفسها على أنها النقيض لذلك كله، وأن تمنح نفسها الأسماء الحسنى في السياسة والفكر والإدارة، وأن تقدم الخدمات التي تحتاجها الجماهير عبر شبكة من الأنصار والمريدين والجمعيات، بعد أن عجزت السلطات القائمة عن تقديمها بسبب الفساد والسرقات والمحسوبيات... ولكن من يضمن صدق هذه الحركات، فهي لم تجرب بعد، وإخفاق الآخرين لا يعني أنها ستنجح، بل إن اللحظات التي أتيح لها فيها أن تمارس بعض السلطة، في هذا المكان أو ذاك، لا تبشر بخير.

بقي أن أقول: إن أفضل وسيلة للتعامل مع حركات الإسلام السياسي هي السماح لها بالعمل العلني، كبقية الحركات السياسية الأخرى، وإعطاء الفرصة لمشاريعها السياسية لتتنافس مع مشاريع الآخرين، وعندئذ إما أنها سترتقي بخطابها لينافس خطاب الآخرين، وتقدم مشاريعها التي قد يجد فيها المواطنون الحلول الأفضل لمشكلاتهم... وإما أنها ستذوب وتتلاشى، لأن الجماهير إن أخذت على حين غرة مرة، نتيجة وهج الشعارات وسخاء الوعود، فإنها لن تتخدع مرة أخرى، بعد أن ينكشف طابق تلك الحركات، وستنحاز إلى مصلحتها ومصلحة الأجيال القادمة... فالجماهير تحتاج إلى شيء تضعه على النار (حسب المثل الشائع) لا أن تؤجل لها الأمور باستمرار بالإحالة على الآخرة، في حين يرتع زعماء تلك الحركات مع الراتعين من زعماء الحركات السياسية الأخرى، سواء أكانوا في السلطة أم في المعارضة.

□□

لا تسألي..

□ علي معروف *

لا تسألي عما لديَّ من القليل أو الكثير
إني كسيفي لا أخافُ، إذا اقتحمتُ، على مصيري
فإذا تنادى القومُ سابقةُ الإغارة للمُغير
مازلتُ ألتمسُ الوغى في الملتقى قبلَ النفير
أَغشى الوقيعة في الصدام بهمة الأسد الهَصور
خلفي فوارسُ لا أكادُ أراهُمُ مثل النسور
يلقونَ ما يأتي به الميدان بالقلب الجَسور
والعزمُ يختزلُ الزمان سَلي به كلَّ العصور
والمولَهاتُ توجُّداً يرقبنَني خلفَ السُتور
يعرفنني بَسْطَ اليدين لسائلٍ أو مُستجير
وفتىً يُجلي في القتال وفي الهوى يوم السرور
لاقَيتِني لمّا رجعتِ بعَطرهنَّ وبالزهور
ومُهنّدي طال الغياب بغمده زمناً فوورِي
وكذاك قلبي كان مُشتاقاً لربّات الخدور
فخرقت مَخدعَها القفيرَ وظلمة الليلِ المَطير
تلك التي كانت تَخَطّرُ بالدمقسِ وبالحرير

---

* شاعر من سورية.

أُحببتهـا وكَلِفـت يـوم أحَـبَّ ناقَتَهـا بعـيري
وجـذبتها ومـشت كمـا تمـشي الظبـاءُ إلى الغـدير
قبَّلتُهـا فتنهـدت مـن قلـبٍ مُحتَـبَسٍ حَـسير
وشـددتُها فتهلَّكـتْ مُحمـرَّةُ الوجـه النـضير
ودَنـت مُعانقـةً فاذكـتْ شُـعلة الجـسد الحَـرور
ودفعتهـا وأنـا أقـول لهـا هلمِّـي لا تَحـيري
وأخـذتُها أخْـذَ المؤمِّـل باللقـاء إلى الـسرير
والـريحُ تعبَـثُ بالمـضارب لا تُكَـفُّ عَـنِ الـصرير
رَحَلَـتْ يومـاً عَيِيُـهُ مـا كـان فيـه مـن قـصور
وَفَرِغـتُ مـن دَنـي الـصغيرِ ومعظـمِ الـدَنِّ الكـبير
لـولا نفـاذُ الليـلِ مـا أبقيـت رائحـة الخُمـور
لَمَّـا انتـشيتُ خرجـتُ مـن دنيـا الأمـيرة والأمـير
وكـأنَّني في المُلـك مـا بـين الخورنـقِ والـسَدير
لـي القـصرُ لـي ربّاتُـهُ لـي لجَّـةُ النهـرِ الغزيـر
لـي أن الـودَّ متـى رَغبـتُ بجـانحِ الرشـأ الغريـر
لا أحـسَبَنْ أن الزمـانَ يُطيـلُ بـالعُمْر القـصير
أو تـسمحَ الأيـامُ أن يُعطـى المقـدَّمُ للأخـير
فلأظفـرَنْ بالغاليـاتِ مِـنَ الغـواني والعطـورِ

□□

جثة النقطة ..

□ محمد خالد رمضان *

أدهشُ لشمّي لشمها،
لتفاحة الإصبع في داليةِ البيت،
للأسماء،
للصبر عند موج المثلثِ،
لهما على قبة الكانونِ،
من هما يسأل (بونويل)[2]
شمسي فوق لوزة أرض الميس،
لشمّةٍ من عراء الحمّام
أيمكن أن يكونا لها؟
أسأل عن فتحة الشقائق
على الأزرق
بين سنابل العيون وعيني (كلب بحري)
آه أخاف من نار الأزرق،
يا للندامة
كم افتقد نار الأزرق
في فتحة الشقيق،
تقول عيناكِ اقتربْ
اتركِ الحرفَ واقتربْ
يفيض البياض نهراً في البحرةِ
حين يفيض.
أفيضُ نهراً
من الذاكرة يكتب الشقيق على فمي.
يكتب لونه على فمي.
يسأل (كلبَ بونويل)[3]
عن دائرة الفيضِ.
تتناثر جثث (بيكاسو)[4]
أيمكنُ أن يكونا لها؟
كم أشتهيهما!!
لماذا لا أضع إصبعي؟
ألمسُ الفتحة؟!
صمت، سكوت!
يُفتح بحر غرفة الصيف
تستلقي، تقنطر،
تفتح دمشق بابها!
أضع كفي، ألمَس، ألمسُ البياضَ
أيمكن أن يكونا لها؟
أضع كفي، أحركها،
صمتٌ، سكوتٌ!!
أمام الكانون
ثلج، ضباب، أسئلة
دوارٌ من عَزفِ المثلثِ
تستقبلُ فيض بَردى

* باحث من سورية.
(2) مخرج سينمائي شهير.

(3) كلب أندلسي فيلم مشهور لبونويل.
(4) رسام إسباني مشهور.

تقول ألا يكفي اليوم؟
يقول ألا يكفي اليوم؟
أرى وجوهَ الزيداني
على كتفِ الشقيقِ
أحرك كفي قليلاً
تقولُ:
اعرفُ، اعرفُ
احرك، أدهش، احركُ،
يتعرى الشقيقُ
إنه الأسودُ عند (غويا)(5)
إنه الرمادي عندي
تتقلب، تقول آه
منك!!
يتعرى الشقيق
أرى عدة رؤوس
في تقلبها أراهما
أيمكنُ أن يكونا لها؟
أفواه، دروب،
صدور تزحف نحو اللوزة
تتقلب، ولكنه صيفٌ، صيفٌ
تستديرُ،
لا أزال أحرك كفي عليهما
أرى التوهجَ
في زرقة الشقيق
مرآةُ البندق تضيء الغرفة
شمس تموز تضيء الغرفة
تقولُ:
ضعْ هنا، وهنا
أرسلْ هنا، وهنا
من يرسلُ مريوله الوحيد الآن
عراءٌ في لحظة الإرسالِ
عريٌ في لحظة الوهج
تقولُ هنا!
تغيب في دهشة تموز
اتبصرهما
أيمكن أن يكونا لها؟
أسمعُ مجاورة الشمس وتموز
أسمعُ
ضعْ هنا، هنا
الدُغْبَلَةُ تقنطر
أعْيُنُ الميسِ ترميهما
بلحظة اليدِ
تتأوه المستديرة آهاتٍ
تحرقني، تحرقها
حركات تسرع
أيمكن أن يكونا لها؟
لا يزال الشقيق يشدُّ
الآن يشدُّ
من يذكر خيط التفاح
يربط الشقيق بالأزرق،
العريَ بفتحة تموز،
قنطرةَ الكانون،
(يكفي اليوم)
صرخةَ الفيوضِ
صمت نهر الميس
لا أنام أذكر فيضي.

□□

(5) رسام إسباني مشهور.



قصائد للشاعر نيكانور بارا*..

❑ ترجمة: سلام عيد **

الرجل الوهمي

يعيش الرجلُ الوهمي
في قصر وهمي
محاطاً بأشجار وهمية
على ضفّة نهر وهمي

على الجدران الوهمية
تتدلّى لوحاتٌ قديمة وهمية
شقوق وهمية لا يمكن إصلاحها
تصوّر وقائعَ وهميةً
حدثت في عوالمَ وهميةٍ
في أماكن وأزمنة وهمية

في كلّ الأمسيات الوهمية
يرتقي الأدراج الوهمية
وينثني على الشرفة الوهمية
ليشاهد المنظر الوهمي
الذي يشكّله واد وهمي
تحيط به تلال وهمية

ظلال وهمية
تأتي عبر الطريق الوهمية
وتبدأ بغناء أغنيات وهمية
لموت الشمس الوهمية

وفي ليالي القمر الوهمي
يحلم بالمرأة الوهمية
التي قدّم لها حبّه الوهمي

---

* شاعر من تشيلي.
** مترجمة من سورية.

ويشعر من جديد بذاك الألم ذاته
بتلك اللذة الوهمية ذاتها
ويخفق من جديد
قلب الرجل الوهمي

* * *

رسائل إلى مجهولة

حين تمرّ السنون، حين تمرّ
السنون ويحفر الهواء خندقاً
بين روحكِ وروحي؛ حين تمرّ السنون
ولا أكون إلاّ رجلاً أحبّ،
كائناً مكث برهة أمام شفتيك،
رجلاً فقيراً متعباً من المشي في الحدائق،
أين عساكِ تكونين؟ أين
عساكِ تكونين، يا ابنة قبلاتي!

* * *

النخب الأخير

شئنا أم أبينا
لدينا ثلاثة خيارات فقط:
أمس والحاضر وغداً.

ولا حتّى ثلاثة
فكما يقول الفيلسوف
أمس هو الأمس
هو ملك لنا بالذكرى فقط:
فمن الوردة التي فقدت أوراقها
لا نستطيع انتزاع بتلة أخرى.

أوراق اللعب
ورقتان فقط:
الحاضر وغداً.

ولا حتّى اثنتان
فمن الثابت جداً
أنّ الحاضر غير موجود
إلا حين ينقضي
وقد انقضى...

كالشباب.

باختصار

سيبقى لنا الغد فقط:

أرفع كأسي

لذاك اليوم الذي لا يصل أبداً

لكنّه الوحيد

الذي نمتلكه فعلاً.

* * *

انتهى الشعر معي

لا أقول إنّي أضع حداً لشيء

لا أوهم نفسي بذلك

كنت أودّ مواصلة قرض الشعر

لكنّ الإلهام انتهى.

كان الشعر في حال جيدة

وكنتُ في حال سيئة على نحو رهيب.

ماذا أكسب بقولي

كنتُ بخير

وكان الشعر في حال سيئة

حين يعلمون أنّني المذنب.

إنّه لأمر حسن أن أبدو غبياً!

كان الشعر بخير

وكنتُ في حال سيئة على نحو رهيب

انتهى الشعر معي.

* * *

عامل النسيج

حين كنت عازباً كنت أعيش وحيداً

وكنت أعمل في صناعة النسيج

وخطئي الوحيد الذي لا يُغتفر

كان مغازلة فتاة شقراء

غازلتها شتاء

وكذلك صيفاً

وخطئي الوحيد الذي لا يُغتفر

كان حمايتها من الندى الضبابي

وذات ليلة

كنتُ مستغرقاً في النوم

أيقظني بكاؤها اليائس
بدتْ كالمجنونة
جاثية أمام سرير الزواج
ما السبيل لمواساتها
ما السبيل لانتزاعها من الندى الضبابي
لتقويتها بمشاعر عميقة
وضممتها بين ذراعيّ كما لم أفعل يوماً
من جديد أنا وحيد
أعيش مع ابني

كلانا يعمل في صناعة النسيج
وكلّما نظرت إلى عينيه
تذكّرتُ تلك الشابة التي لا يمكن تفسيرها
أتذكّر الشتاءات
وكذلك الأصياف
عندما كنت أعانقها وأقبّلها
لأنتزعها من الندى الضبابي

□□

يا بنة البرق.. !

□ سليمان السلمان *

يا بنة البرق.. اسفري عن ضيائكِ
في رضا الوعد.. آن لم يكنْ..
موعد روحي.. سنبلةً..
فرَطتها الأماني..
على انتظارِ سمائكِ
اسفري.. وتعَالَيْ..
عن سبخة الأرضِ..
إنّي في دوائر هذي المسافاتِ..
عَيني.. على كل لمحٍ..
أثارتهُ نظرةٌ خلف نظرةٍ..
ليس فيها سوائكِ
أنتِ في ركض هُدْبيّ
في مرايا عينيّ
صارخاً: اركضي لِيَدَيَّ
في مدى الروح كوني..
واسبحي أينما شئتِ.. في قُبَلٍ..
ترسم الفناجينُ..

في الومض رؤياكِ بين النجومِ
حين تدلّى النورُ في عناقيد سحرٍ
وتمادى في الليلِ.. في الأجسادِ
لما رآكِ..
يا بنةَ البرقِ.. !
أين أنتِ الآنَ.. ؟!
أخبَرَني الوعدُ.. في ميادينِ ثرثرةٍ
ليس تسمعُها.. في مدائنِ الأرحام
إلّا نطافُ وَجْدكِ..
في هيكل الصمتِ..
في عتمة الدفءِ
أعرفُها ليلةً.. صنعتْ رعشاتي
ومالتْ بي.. كي أصيرَ وَعْدَ الحياةِ
بعدما ضاع من حولي.. حنين ملايينَ
من ذواتِ اللهفة للخلقِ
وكنتُ الصُدفة الولودَ..

* شاعر من سورية.

فجئتُ.. وما زلتُ
أبحثُ عنكِ منذُ ساعةِ الميلادِ
وصوتي.. تعالي..
فإنّي.. أتيتُ للكون كي ألقاكِ
فاطلي.. من فوقِ غيمةِ روحي
وانزلي.. في تراب جروحي
واعبري بين ما بين..
في بحيرةٍ من أمنياتٍ
صنعتْ لهفتي شاطئاً
وانتظاري منارةً..
أطلقَتْ ذبذباتٍ.. نورُ أهدابها..
طراوةُ عشقٍ في سرير الروحِ
يسألُها عن خليطٍ عسليٍّ
فيه مرآةُ ما في العيونِ
من بريق رؤاكِ
واعبري يا بنة البرق.. !
بين طينٍ وورد
في شروقٍ..
ضاحكٍ في منارات ليلٍ بالكِ
وانزلي بين فجرٍ وصبحٍ
فالظهيرة تحلو.. من شروقكِ في الأفقِ

حتى غروبكِ في صدري اللاهفِ
عندَ احمرارِ الأصيلِ..
بعدما ألقتْ عليهِ.. ألوانها عيناكِ
لتلُمَّ البشرى نجومُ المساءِ
المعبّأ بالمطر السرّيّ..
من غيم لهاثنا الحرّى
في قطاف الأحلام..
بعد أن.. زرّها الوردُ
وعادت تدور في الأفلاكِ
فصعدنا على سفينِ جنونٍ
ورجعنا لأرضنا.. خلفَ وعدِ حنونٍ..
آهِ يا بنْتَ برقٍ.. لم يدغدغه رعدٌ
إنني مطرُ الأمنياتِ..
حقلي رضاكِ
فانزلي في شرايينهِ
وابيحي.. لعاشقِ الأرضِ
فسحةً من قهقهاتٍ
أمطرتْ في مقلتيَّ
شهيٌّ.. هواكِ

□□

مفاتيح المعنى..

❑ محمد الفهد *

على نقّالةٍ تمشي سريعاً
كنتُ أومي للممرِّضِ أنْ يهدّي دورةَ العجلاتِ
أنْ يمشي على مهلٍ
لأتركَ للعيونِ عبورَ أشجارِ التذكّرِ
لوحةَ التاريخِ ، ما تركتْ عيونُ الوقتِ
منْ أغصانها عندَ القصيدةِ والترابِ .

كأنَّ الوقتَ داهمني لأرجعَ فجأةً
نحوَ البراري دورةً فينا وما حملته آلهةُ البراءةِ
منْ سؤالٍ فوقنا
ماذا إذا ارتحلتْ عيوني للمواتِ
وأصبحتْ روحي بدائرةِ الغيابِ ؟؟؟.

وماذا سوفَ أفعلُ بالغيوم
تجيءُ منْ تعبٍ لتنسجَ عطرَها عندي
وترسلَ للحنينِ مسيرةَ العشبِ الطويلةِ
ما تبقّى منْ روائحَ دورةِ الغادين في تعبٍ
لتبحثَ عنْ موانئ للتفرُّدِ والمدى
فيصيرُ للعمرِ الموانئُ ، مفرداتُ الوقتِ
أحجارُ الحضارةِ ، سلّمُ الأوقاتِ
أنداءُ الشوارعِ ، رغبةُ الأفكارِ عاليةً
على دربِ السرابِ ؟؟؟ .*

وماذا سوفَ أفعلُ بالمدى
بروائحِ الأفكارِ في روحي
تسرَّبُ ظلَّها فوقَ الأصابعِ دورةً
فأحسُّ أنَّ موتي يشملُ الأفكارَ ثانيةً
ويرمي للشواطئ ظلَّ أوهامي
وما قرعتْ دروبُ الريحِ أبوابي
على مهلٍ بذاكرةِ الكتابِ ؟؟؟ .

وماذا عنْ مشاريعِ القصيدةِ ، عنْ دروبِ الحلم
عمّا يحتمي في العينِ من حبٍّ لأجسادِ الإناثِ

* شاعر من سورية.

وهنَّ يفتحنَ النشيدَ إلى النهارِ

ورغبةِ الأنفاسِ في أصواتها عندَ الوسادةِ

أو جبينِ الكونِ ، إيقاعِ التفتّحِ والعتابِ ؟؟؟ .

أقولُ بصوتيَ العالي : بأنّي جئتُ مأخوذاً

أحاول أنْ أرممَ ما تعطّلَ في مدائنِ أضلعي

ما جئتُ كي أرمي غيابي فجأةً

فأنا أريدُ لدورةِ الماءِ الجميلةِ

أنْ تروحَ بكاملِ الأصداءِ في جسدي

لأمشي نحوَ روحِ الفجرِ

مثلَ سنابلٍ ترمي مفاتنها

على جسدِ الشروقِ

تكونُ معلّمَ الشعراءِ

آفاقَ الغناءِ ، فراشةً للضوءِ في دنيا القبابِ

فكيفَ تكونُ أسئلتي

إذا أخذتْ رياحُك يا عيونَ الموتِ أسمائي

وكيفَ أجيبُ ما تركته أسماءُ الدروبِ

من الإشارةِ عندنا يوماً

وكيفَ أواجهُ الأحلامَ في روحي

وماذا يفعلُ الأصحابُ في موتي

أيقرأُ شاعرٌ بعضَ الكلامِ من القصائدِ

عندَ رأسي ، أم يخبي روحَنا في ليلِ

أسماءِ النصوصِ ، وما توارثَ من كلامٍ فوقنا

لنكونَ باقي الخلقِ في هذا الحجابِ ؟؟؟ .

أقولُ : بأنَّ وقتي هاهنا

لأعيدَ للجسدِ البهاءَ

ومشيةً مثلَ الطيورِ

فحلمنا يكبو ليسقطَ في الطريقِ

إذا ارتدى جسدَ الحقيقةِ

لونَ ليلِ الضعفِ ، ميناءَ الهروبِ

وجرحه فوقَ الخرابِ

فلا تُدنِ دروبكَ أيها الموتُ المسافرُ

منْ عيوني ...

وأمهلني لأشبعَ منْ مفاتنِ دورةِ الأكوانِ

في جسدِ النساءِ ، وما رمى به دربُ السماءِ

وما تراكمَ عندَ بابِ الموجِ أسماءً وأحلاماً

وما حملته آلهةُ التبرّجِ في رياحِ العشبِ

أوراقِ الكلامِ ، وظلّه في روحِ أشجارٍ

تنامُ إلى الحقيقةِ والجوابِ ...

ولا ترمِ خيامَك قربَ روحي

وانتظرْ حتّى أرتّبَ رحلتي

فأنا أبٌ ، وأريدُ أنْ أمشي إلى فرحي

برؤيةِ ثمرةِ الأغصانِ تكتبُ دربَها
وأصيرَ موئلها منَ الأحفادِ
ما تجني منَ مشاريعِ على أفقِ السحابِ

وأمهلني لأوقفَ دورةَ التاريخِ في أنحائنا
فيعودُ للفنِّ الطيورُ
وتنتشي أسماؤنا مثلَ الينابيعِ الجميلةِ
نحتمي بتقاسمِ الأسماءِ
أصواتِ المقامِ
نمجّدُ الأرضَ الّتي رسمتْ ورودَ الحبِّ
في مشوارنا يوماً
فصارتْ لوحةً فوقَ المدى
عندَ القصورِ
ودورةِ الأوقاتِ في سرِّ الشعابِ ...

ولي بعضُ الوصايا لمْ أسجّلْ وجهها
بعضُ القصائدِ لمْ أُدوّنْ روحها
وهناكَ أكثرُ منْ كتابٍ
يرتدي ثوبَ السؤالِ
تفيضُ في علياته دربُ السعادةِ والمدى
ويروحُ بي نحوَ التعمّقِ في مساراتِ الحياةِ
لأعرفَ الكونَ الجميلَ بنا
وكيفَ يصيرُ أنغاماً منَ الفرحِ العميقِ

وكيفَ في أفيائه غصنٌ
يكمّلُ لوحةَ التاريخِ من عهدِ الأمومةِ
ما تراكمَ في دروبِ القولِ
حتّى سلّمِ الأصواتِ في هذا الزمانِ
ودربه نحوَ العذابِ ...؟؟؟

ولي ما يجعلُ الأفكارَ
تُوقفُ نزفَها فوقَ الرصيفِ
وعندَ أقدامِ المقاهي
حينَ تفتحُ جرحها لتسائلَ الأهلينَ
في بلدي : لماذا كلُّ هذا الموتِ في أرجائنا
ماذا نريدُ بكلِّ ألوانِ المواتِ ؟؟؟
أيعقلُ أنْ يجيء العدلُ في هذي الحروبِ
أمْ أنّها لغةٌ لتقتلَ دربنا
فنصيرُ مثلَ مشانقٍ مرميّةٍ
مثلَ الحصادِ
ورغبةِ الموتِ الدفينةِ في الحرابِ ؟؟؟..

ولي بعضُ التذكّرِ لمْ أسجّلْ روحَه يوماً
ويسري في عروقِ الوردِ
مثلَ الماءِ في عينِ الغيومِ
يفيضُ منَ ألحانه فوقَ القصائدِ
يحتمي في روحها

لتكونَ مثل صباحِ فيروزَ الجميلِ
يضيءُ في مشواره تلكَ الجبالَ
وصوتَها عندَ الضبابِ ...

ولي دربُ التأمّلِ في قضايا الكونِ
أسمعُ صوتَ إنشادٍ
يرنُّ بحكمةِ الآفاقِ
أنصتُ للشواطئِ للجبالِ
لِما تعرّقَ في السهولِ منَ التنادي
ما يقولُ الكلُّ في هذا المدى
فلقدْ تناسى الكونُ أصواتَ الحقيقةِ
دربَها نحوَ السلامِ

ليمتطي لونَ الحروبِ
يصيرُ مهووساً بعدَ القتلِ والآثام هاويةً

ولي : لمْ أكملِ الكلماتِ
أيقظني التوجُّعُ والألمْ
وبأنني أهذي بتأثيرِ المخدّرِ
أنَّ ظهري جامدٌ لا يستطيعُ تلفّتاً
وبأنهُ خشبٌ يصيحُ لتدمعَ الأعضاءُ
في أوجاعها ، وبأنني ما زلتُ أجرحُ
لوحةَ التكوينِ ، أرمي فوقها جرسَ السؤالِ
وما تدميه ذاكرةُ الشرابِ ...

□□

حـــوض ونهـــر السن..

عماد جنيدي *

• الأرضُ مِنقلةٌ

وإنّكَ لاعبٌ بالماءْ

إنّكَ ناقلٌ في الامتحانْ

الأرض منقلةٌ وإني لاعبٌ بالبحصِ بالأهواء

بالأشياء... طفلٌ لاعبٌ وبكلِّ عضو في

الطبيعةِ.. لاعبٌ بالماءِ ماءِ السنِّ

"فاسمح أيها النهرُ الحبيب"

• يا ليتَ زلزالاً

يُطيلُ مداكَ

يَعصُفُ في رؤاكْ

يَجعلُ مبتداكَ بمنتهاكَ

ومنتهاكَ بمبتداكْ

• كم أنتَ مبتهجٌ

تروحُ إلى البحارِ

بلا مدىً

وبلا قرارْ

أبداً.. ولا تغويكَ نجدٌ أو شميمُ عَرارِها

أبداً..! ولا صنعَ القرارْ

بلْ...! أنْ تروحَ تُصبُّ فوراً في البحارْ

أبداً..! ولا يعنيكَ هذا السهلُ

لا تسقيهِ إلاّ مُرغماً...!

هل حكمةُ الباري

أم السنُّ الذي اتَّخذَ القرارْ

• يا أجمل الأنهار في قلبي

وأطهرها.. وأعذبها... وأكذبها.. وأغزرها

وأقصرها... وأنضرها... وأقربها إلى قلبي

وأبعدها... وَ...!!!

فداكَ.. فداكْ....!

ويقتضي منيّ الوفاءْ

لطالما ساقيتُ كأسيَ

من كؤوسكَ أن أقولْ...!

---

* شاعر من سورية.

أنتَ الفراتُ... ولا سواكْ

لن أُغرى بنبشِ الأمسِ

لا أمسٌ لديَّ ولا لديكْ

• فلنبدأ الطوفانَ من كأسٍ

وأنتَ الدنّ

وحولَ بحرتِك الصغيرةِ ألفُ ديكْ

وأعودُ للجاموسْ

للماضي البعيدِ

إلى حديثِ الذكرياتْ

• كم كنتَ حُرّاً واثقاً

يزهو بما فيهِ حواليهِ

ويتركُ هامشاً للمنكراتْ

وتركتَهُ الجاموسَ

في أوحالِكَ النشوى

سعيداً

راحَ يغطّسُ

راحَ يرقُصُ... كالمَجُوسْ

• والشيخُ "سيدنا المنيف"

أعطيتَهُ الأرضَ الفسيحةَ

كي يقيمَ بألفِ ضَيفْ

فأقامَ فعلاً

رحمةُ اللهِ على ذكراهُ

مازلنا وحتّى الوقتِ هذا

من ضُيوفِ الشيخِ صَيفْ

من ملكوتِ عالمِهِ الوريف

• ذئبُ القرى

أبناءُ مملكةِ الخواء

أنتَ منحتُهم أرضاً وماءْ

من مِثْلُهم في البذلِ

هل شمسُ الأصيلِ تظلُّهُمْ

أم إنَّهُ وبلُ الشّتاءْ

سبقوا نداءَ الغيثِ

للبذلِ الكريمِ... و للعطاءْ

فلتنعموا... يا أيُّها الفقراءُ

بالبذلِ الكريمِ...!

وبالعطاءْ...!

• السِّنُّ...!

ما أحلاكْ

يا طفلاً وسنُّكَ فُرِّمَتْ

والسنُّ طفلٌ ناضجٌ

هوَ ليسَ محتاجاً تُغرِّمَ سِنُّهُ

أعطى الحياةَ لكلِّ أعداءِ الحياة

• ومضى إلى بحرٍ مِنَ الأملاح

يَهْرَبُ مِنْ مواجهةِ الحياةْ

• هوَ تابعٌ... لمسارِهِ

• لمنابعٍ...!!!!

• هوَ ربُّكَ الأعلى إذَنْ

أدرى بها

• السنُّ...

أملُكُ "نِصف دُنْم"

قربَ منبَعِهِ

ويعطى...!!!؟؟؟

ليسَ يسقيها...!!!؟؟؟

فاترُكُها...!!!

بلا سقيٍ تجفُّ.....

وأنا... ولو تأتي الطبيعةُ كلُّها

ـ مَعَها الطغاةُ

لا دمعَ لي هَطْلاَنَ

لا جفناً... يَرِفُّ

• ولِمَ البكاءُ

لطالما... أنَّ النِّساءَ همو الرجالُ

لطالما...!!!؟ أنَّ الرِّجالَ همو النساءُ

• السنُّ...!

ليسَ السِنَّ يوماً

كائناً

أو قد يكونُ بمستواهُ

لو كانَ يُدركُ

أنَّ آخِرَ من عَنانا فيهِ

مَنْ سَمَكَ المياهُ

• هم مرّروكَ على الحويز

ضحكوا عليك بفصلِ جَوْزْ

جرِّب تنلْ منهم ولو مِنْ فصلِ جَوْزْ

• هُمْ أوصلوكَ إلى الحُميمْ

جرِّبْ...!!!

أيغتسِلُ الزّنيمْ

• وهناكَ في سُوكاسْ

كم حَصَلَتْ قِتالاتْ

وقتلٌ بالفؤوسْ

لِتُساقَ ترعتُكَ العَصيَّةُ نحوهم

لعنوك والبوذيُّ.. بل لعنوا المجوسْ

وأعودُ للذكرى

إلى ماضيكَ

كمْ أهواكَ في مَاضيكَ..!؟

كم أهوى ينابيعَ الحياةْ

والزارياتِ... الماحقاتِ.. الكانساتِ

الخانساتِ... الواقباتِ... الأمّهاتِ

الحانياتْ

وأعودُ للبطّاتِ تَسبحُ

للإوزْ

للدِّيكِ

للدّنورْ

للمستنقع الأبديِّ

للإنسانْ

للفنَّانْ

للإقطاعْ

للأقنانْ

للسلُّور في قاع البُحيرة

ربَّما..!! للحنكليسْ

لطالما...!!!

أنَّ الحياةَ بَدَتْ لنا...

شوكاً... وديسْ

• وأعودْ...!

"إيليَّا أبي ماضي يقول"

أيُّها النهرُ لا تسِرْ

وانتظرني لأتبَعكْ

أنا أحضرتُ مركبي

هوَ يا نهرُ مِنْ وَرَقْ

• وأعودْ...!

يا ليتَ المراكِبَ من وَرَقْ...!!؟

أو مِنْ حَبَقْ...!؟

لكنَّها..!!

صارَتْ....!

منَ الفولاذِ والبوكسيتْ

يا نهرُ...! يا عفريتْ

كيف يُدَجَّنُ الينبوعْ.. والأنهارْ

بلْ!!! ولربَّما... قد .. دجَّنوا

حتَّى البحارْ

• لكنَّني... مازِلتُ في

قِنٍّ بلا سقفٍ

وديكاً... فوق مزبلتي

...أصيحْ

.

مدع المدجَّن... والدواجنَ

ترسلُ الإعصارَ

في وَضحِ النهارْ

• والسقفُ...!!!

إن يوماً... يُحاوِل ربُّهم

قنِّي بلا سقفٍ

وأنصحُهم...!!!

يظلُّ بلا سُقوفْ

وبلا نوافِذَ أو رُفوفْ

هوَ قنُّ عقلٍ شائكٍ

ومُشعَّثٍ

ومُعَطَّلٍ

ومشوَّشٍ

ومجمَّعٍ.... ومُبعثرٍ

إنْ حاولوا وضعَ السُّقوفْ

سأريهمِ أنَّ الجميعَ

كما الدجاجُ.. على الرفوف

• وكما دفاتريَ العتيقةَ والجديدَهْ

كلُّها كُتِبَتْ

وعانَقتِ الغبارْ

ولَنْ! ترى.. في دهرها

غيرَ الرفوفْ /إن كنت لي خلاً صديقاً قف
وحدِّق في الرفوف

• لا تشكُ للّهِ الرؤوفْ

لا تشكُ للعبدِ الرؤوفْ

لا تشكُ للفهدِ السَّعيدِ

ولا إلى القطِّ الأليفِ

ولا الخروفْ.

وأكتُبْ.. بماءِ الدمع

ماءِ السِنِّ

ماءِ الياسمينْ

فالكونُ مِنْ ماءٍ وطينْ

واكتُب بلا لُغةٍ

بلا كلماتْ

بلْ...! وبلا نقاطٍ.. أو حروف

وأكتُبْ... لعلَّ اللّهَ يجمَعُنا معاً

فوقَ الرماحِ

أوِ السُّيوفْ.

• السنُّ..!

حولَ الضِّفَّتينْ

دمعٌ... وإيقاعٌ حزينْ

جهدٌ... ولا مردودَ يُذكَرُ

ليتَ يا مردوخُ تعطي قيمةً للجَهدِ

لكنَّ المراديخَ الكبارْ

هزِئوا وقالوا:

سَلْ مراديخاً صغارْ

فسألتُ أنواعَ المراديخِ الكبارِ أوِ الصِّغارْ

فاستنكروا ما قلتُ

بل زعموا بكُلِّ تعجرُفٍ

إنَّا مِنَ اللّهِ الكبيرِ

بألفِ خيرْ.

• السنُّ

حين أتيتُهُ طفلاً

أشاحَ بناظريهْ

فلعبتُ... لم أعَبأْ بما أوحاهُ لي

وصنعتُ أنواعَ المراكبِ

والطواحينِ الجميله

وزرعتُ صفصافاً...

صنعتُ جزائراً عبرَ البُحيرَهْ

• أنظُرْ إذا يوماً مررتَ

مسارَ ميمنَةِ البحيرَهْ

ورأيتَ غاباتٍ من السروِ

المغبغبِ... مثلَ همّي
بيديَّ هاتينِ
زرعتُ.. وما حصدتُ
ولم يَعدْ لي موطئٌ قربَ البحيرَهْ..!!!

• ياليتَ منتجعاً هناكَ
يُقام في شطِّ البحيره
وعلى حسابِ الدّولةِ العصماء
أو فوقَ البحيرَهْ
يا ليتَ أو في سفحِ رابيةٍ
تطلُّ على البحيره
وإذا بَنوهُ.. وراجعوهُ.. وغربلوهْ
وفلفلوهُ...!!!
يا ليتَ لا هدموهْ
بل جعلوهُ قصراً للطفولَهْ
للأراجيحِ الجميلَهْ

• والسنُّ...!
لا هذا.. وذاكْ
إنيِّ أصختُ إلى نِداكْ
إنّي ارتشفتُ نداءَ أعماقي
وحبِّي من ذراكْ
وحلفتَ تسقي بيت يا شوطِ وزاما
ثمّ جرماتي القصيَّةْ
قلنا إذن لا بأسَ
فلتُسقى
هيَ الأبقارُ تُسقى
ثمَّ فالأشجارُ تُسقى
ثمَّ بالدُّخان يُسقى
ثُمَّ فالإنسانْ
وهنا رأيتُ السِّنَّ
يقطعُ مثلما "موزار"
ثمَّ يعودُ لحناً هائجاً
ويروحُ يُغمِدُ عُنقَهُ
ويقولُ..! ها عُدنا إلى عَرَبِ بنِ مُلْكْ
قلنا: إذن!
هذا حديثُ الإفكِ
بلْ إفكٌ بإفْكْ

• يا كيف يا إنسانْ
مدّدتِ الفساطِلُ كلَّفَتْ مليار ليرة
وتقول إني عاجزٌ عنعنتُ
أي أصبحت عنيناً
وأعجز أن أُضَخّ وأن أرى أو أن أُصيغْ
وتقول أرفض يشربُ الأطفالُ
والأشياخُ من مائي
تقول...!
هل أنتَ من بَصَلٍ وفول

• وتقول:
إنّي لستُ نهراً
لستُ ماءً
لستُ معضلةً
ولا شخصاً سياسيّاً
ولا رجُلاً إباحيّاً
ولا "رامبو"
أنا نبعٌ ومِنْ صُدَفٍ خُلِقْتُ
أسقي العطاشَ
وكلُّ عطشانٍ يجيء إليَّ لا أسقيهِ
فللأُلْعَنْ...!
لعنتُكَ.. قلْ..!!
لماذا لا تكونُ
شعراً.. وتعليماً.. وإعجازاً
وتسري في الجبالِ وفي السهولْ
فيقول.. ثمَّ يقولْ.. ثمَّ يقولْ
ثمَّ ينامُ سكراناً... ويصحو
ثم يسكرُ
ثمَّ منهمراً يبولْ
مجنونٌ... لستَ بشاعرٍ
أبداً... ولستَ بعاقلٍ
أبداً... ولا مجنونْ
بلْ... مأفونْ

تطلبُ ماءَ نهرٍ صاعداً
عبرَ الجبالِ وفي السهولْ
يا شوطُ... أسقيها
بدمعِ دمي
ولكن أينَ يا شوطُ التي تدعو
وتحكي باسمها وبلا قَرونْ...!
• قلنا... إذنْ.. الحقّ
إنَّ قضاءكم حقٌّ
وإنَّ وجودكم حقٌّ
وإنَّ رحيلكم حقٌّ
وإنّ الحقَّ في أنْ لا نكونَ
وأن نكونْ
فلَعَمرُ شعري..!
إنَّهُ شعرٌ لأشبَهُ بالجنون
والآنَ خاتمةُ الفصولْ
لكنَّهُ.. ختمٌ لفصلٍ أوّلٍ من ملحمه
السنُّ مبدعُها
وصانعُها
وراعيها
وحاميها... حراميها
وكاتبها.. وسارقُها.. وسارقُ مَنْ كَتَبْ
فتصوَّروا نهراً ويحكي باسمِ مدرسةٍ
ويسرِقُ مَنْ كَتَبْ

وتصوَّروا

كم ذا أحبُّ الكذِبَ

كم أهتاجُ إنْ وغدٌ كَذَبَ

وتصوَّروا...!

نهراً بريئاً أرعناً

وَيعْمرِ هذا الدهرِ

حتَّى الآنْ..!!!

لا يدري..!!

ولن يدري...!

أتَيْتَهُ من وراءٍ أو أمامٍ ليسَ يدري

وصدقتَ لا يدري

امتلكتَ..!!

وليسَ يدري

• من أينَ ينبُعُ ليس يدري...!!!!؟؟

وتصوَّروا...!!

نهراً يصبُّ... وليسَ يدري..!!

أين خلجانُ المصبّْ

أوْ كيفَ دهليزُ الطريقِ

أوِ المصبّْ!!

• وتصوَّروا... نهراً

بلا عينينِ

□□

محاورة مع المعري..

□ صالح محمد يونس *

ها أنا وكأني أمام شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء. الهرم الذي لا يهرم والبحر الذي لا ينضب والشموخ الذي لا ينحني والنور الذي لا يخبو. ومن خلال صفاته تبرز شخصيته العملاقة.

حتّى إذا نثر القريضُ صفاتهُ مثل اللآلئ نثرها يتكلم

* * *

(فلما رأيتُ القوم شدُّوا رحَالَهم إلى بحركَ الطامي أتيتُ بجرّتي)

إنه أبو العلاء المعرّي.

جئت أسأله ليس من قبيل النقد لأنَّ لكل زمان وتراً ولكل وتر لحناً. السلام عليك يا شيخ المعرّة أجاب: وعليكم السلام. قلتُ هل تسمح لي أن أجيبُكَ على ما سمعتُ منك وأنت القائل:

في اللاذقيّة ضجّة ما بين أحمد والمسيحْ

هذا بناقوسٍ يدّق وذا بمئذنةٍ يصيح

كلٌ يمجّد دينه يا ليت شعري ما الصحيح

* شاعر من سورية.

عندها قال: نعم.. أجب يا بني فأجبتهُ كما يلي:

حيٌّ الكمالَ تحيَّة الوجه الصَّبيح ... حيِّ الشمائل ظلها الحبُّ الفسيح
يا للتعجّب كيف لا نبغي الصحيح ... والحقّ نورٌ غابَ بالعقل الشحيح
لا فرق عندي بين أحمد والمسيح ... (هذا بناقوسٍ يدّق وذا بمئذنةٍ يصيح)
كلٌّ يروم محبّة ... هذا هو الدين الصحيح
فالدين حبٌّ ليس إلا واحداً ... تقضي المناسك كلّ ذي حبٍّ مليح
تثوي الجنائن كلّ حبٍّ صادقٍ ... والله يرفض كلّ ذي فعلٍ قبيح
روضٌ تفاعل فاستحال الرَّوح ريح ... حتّى نشمّ الوردَ ألواناً تريح
هلا خلقت مخيراً فيما تريد ... أم قد خلقت مقيداً فلما تبيح
خير الأولى والحاضرين من الورى ... مَن قام يُطلق حبّه حرّاً سميح
نحن الذين إذا أردنا خيرنا ... قمنا على الرأي المعلّلِ بالصحيح
فالقهر جهلٌ عاثَ في نفس السطيح ... فاليوم أنتَ مخيَّرُ وغداً طريح
فالموتُ حتمٌ لا يبالي من يصيح ... فلِمَ التكبّد لاهثاً لا تستريح
فارفق بحبٍّ هزّه الحبُّ السميح ... وامضِ بحبك لا تبالِ من يصيح
يأبى الهوى غيرَ الهوى ... إلفا تنكر للقبيح
فالحبُّ يألف كلَّ ذي وجهٍ مليح ... أهوى الحياة بلحنها الشادي الصريح
حباً يدومُ ... وفرحَة القلب الجَريح

2001/2/15

هدية الشاعر للمعرّي والمعرّة
من إشراقة أبي العلاء المعري

أفردت فيك أبا العلاء قصيدتي ... فوجدتُ أنّك للأريب حبيبُ
ضمّنتَ نهجك بالفرائد والجنى ... ولبثتَ تحت ظلالهنّ تغيبُ
أبصرتَ كلَّ الحالكات ولم تكن ... عقلاً تردَّد أو دهتكَ لعوبُ
وعزمت تروي كل ما يخفي الورى ... وسخرت ممّا في العقول يريبُ
وجعلتَ في توق القرائح حسرةً ... وسمو فكركَ ما علاهُ أريبُ
يجري الزمان وأنت ضوءٌ ساطعٌ ... وذوو البصائر سرّهنّ عجيبُ
لوّنت نهجكَ كي تكون محيراً ... أوقى لنفسك أن يُقالَ غريبُ
قالوا: أبو الشعراء في شذراته ... وإذا تفلسف قيل عنه ضروبُ
من ذا كمثلك بالبصيرة مبصر ... وبه العيون عن الوجود تغيب
أيقنتَ أنك قد ولدتَ إلى الردى ... فسخرتَ ممّا في الحياة يطيبُ
أدركتَ أنّك خيرُ رشدٍ للورى ... فعجبتَ ممّن في الضلال يغيبُ
ومضيتَ ترسم في الحياة عقيدةً ... وشرعتَ أنّ المكرماتِ دروبُ
ما كنت إلا كالبزاة محلّقاً ... أنفَ الخنوع وما عصاكَ رحيبُ
لم تبكِ عينُكَ أن تكونَ على قذىً ... وعلى رؤاك بصيرةٌ ونقيبُ
ويطيبُ ذكركَ إن يفوح بفكركُم ... وعلى الدوامِ معلّمٌ ونجيبُ
أنت الذي بلغت معارفك العُلى ... وغدوت أذكى الناظرين تُجيبُ

كم في حياتك قد أتاكَ مكرّمٌ ... كم في مماتكَ قد نعاكَ لبيبُ

أبداً ستبقى في الزمان مخلّداً ... أدبُ العظيم مع الحياةِ قشيبُ

تذكو الخمائل إن تفجَّرَ بوحها ... وعلى شذاها إذا تغنّى أديبُ

لما مررتُ وعادَ بي عبق الأولى ... فإذا المعرّةُ للمعرّي نسيبُ

وإذا المعرّةُ مِن خلالِ عظيمها ... مجدٌ تألّق في الزمان يجوبُ

رد أبو العلاء
بكلمات صالح يونس المحاور بنهجه
الطريقة في مواجهة الحقيقة

بالعقل حُجة عاقلٍ عَرَف الهدى   وبه الملامة إن تخطى واعتدى

فكأنما ذاك الضلال غريزةٌ   رغم البصائر والمعالم والهدى

رسلٌ أتوا كي يرشدونا تكرماً   لم تجد إلا من تصيد وارتدى

وتشابهت تلك الشرائع بالهدى   وأبوا التوحدّ إذ تفرقوا للعدى

وأتى المسيح كأن في محرابه   موسى يبارك بالتواصل أحمدا

قدرٌ يقوم لو تنصب للقضا   لقضى به هذي الأنام وبددا

شتان ربي بين عفوكَ والورى   أبداً وحقك لولا عفوك ما ابتدا

هي طينة الخلاق في أرض الشقا   تبدو بها الأدران أقوى من الندى

دنيا بها متع الحياة خطيرةٌ   لم تفلح الأديان فيها على المدى

فكأنما الدنيا تباح لمن طغا   أو من تفوق بالدراهم وافتدى

أمم بدينِ محمد لم تهتد   وبدين عيسى مواعظٌ ضاعت سُدى

فكأنما الأديان تسمو عن الحجى   جُلُّ النظير بها وقل المقتدى

نعم الذي بالاسم جاء مكرماً   غير الذي بالاسم جاء مقلدا

شتان من بالموت راحَ مؤيداً   بين الذي بالموت عاش مخلدا

تهوى الحياة وأنت فيها مهددُ   وتظلُّ تجهدُ أن تفرَّ من الردى

وأرى الذي بالموت راح ولم يعُد ... لو عاد يوماً كان أخبر أو هدى

سُرٌّ كان به التعجبَ حيرةً ... وارى الأنام به تخاف المنتدى

ولطالما أنت المغفلُ في البدا ... فيما وأنت مغفلُ تصف الغدا

هوِّن عليكَ ولو نظرت إلى العلى ... أدركت ربك حين عجزك قد بدا

ومن المحَالِ أن ترى ما لا يرى ... إلا بما حوت البصائر من هدى

دع عنك كلَ مريبة توذي الحجى ... والعقل يأبى أن يكون مقيدا

إن شئت دينك جئت فيه مقيداً ... أو صح عقلك كنت فيه مجددا

حتى تكون كما أراك معلماً ... خذني بلطفك هكذا عقلي ابتدا

كن حيثُ شئت من الأنام محرراً ... من كل حقدٍ باسماً ومغردا

واجهد لنفسك أن تكون مكرماً ... أو عارفاً متبصراً أو سيدا

إن كان موتُك بالحياة محتماً ... فدع المعاصي وللمحبة مرشدا

أذكو بسرٍ ليس يمكن ذكرهُ ... حتى أرى وجه الأنام على الهدى

طرطوس في 2001/1/1

□□

عنــــدما تبكـــي السماء ..

□ د. يوسف جاد الحق *

تجثم القرية فوق سفح الجبل، على مبعدة أميالٍ قليلة إلى الجنوب من مدينة الخليل، فيما تربض المستوطنة اليهودية، التي أقيمت حديثاً، وإلى الغرب منها، على مسافة تقارب البعد ذاته، يقيم فيها خليط من الغرباء الذين توافدوا عليها تباعاً، على مدى السنوات الماضية من مختلف بقاع الأرض.

تناثرت على السفح بيوت القرية العتيقة، بأقواسها وقبابها التي بهتت ألوان حجارتها، مع الزمن. تبرز من بينها مئذنة جامع، وبرج كنيسة. تكتنفها وتترامى بينها أشجار الزيتون المعمرة، بجذوعها الضخمة التي بدت راسخة، كأنما وجدت في مكانها منذ الأزل.

في الجانب الآخر البعيد، بدت مباني المستوطنة، الاسمنتية والخشبية، المسبقة الصنع، كمعسكر أقيم على عجل، لمواجهة حرب وشيكة الوقوع، فبانت نابية متجهمة، كأنما أرغمت على التواجد حيث هي.

* * *

اعتاد ياسر أن يغادر منزله القائم على بعد لا بأس به من القرية، بين حقول الزيتون، إلى مدرسته في الصباح الباكر، حيث يمضي سحابة نهاره، ثم يقفل عائداً عند الظهيرة. لكنه قبل عودته، لابد أن يقضي بعض الوقت في اللعب مع أقرانه عقب مبارحتهم المدرسة، فيثيرون جلبة تبدد هدوء الحي كله، حيث يتدافعون ويتصايحون، ويتقاذفون الكرات، ويتضاربون بالحقائب وبالمساطر والدفاتر، قبل أن يتفرقوا في دروب مختلفة عائدين إلى منازلهم.

لوّح ياسر لرفيقه (معين) بيده مودعاً. انطلق يغذُّ السير حثيث الخطا عبر الحقول. حينئذ تذكر أمه، وما سوف تلقيه على مسمعه من تقريع. بل إنها، دونما ريب، سوف تتحفه بصفعة أو اثنتين، على وجهه أو قفاه، جزاء تأخُّره، لاسيما وأن موعد الامتحانات يقترب فيما هو يضيع وقته لهواً ولعباً مع رفاقه الملاعين..

---

* قاص فلسطيني مقيم في سورية.

بيد أن قلبه خفق فرحاً، إذ تذكر العطلة النصفية القادمة. كما أحس بوطيد ثقته، في النجاح الذي سيفضي به إلى الصف الخامس في عامه المقبل. ويا لها من فرحة إذّاك، تبتهج لها أمه، وتباهي به جاراتها، أم سميحة، وأم صابر، وأم وسيم..

* * *

في تلك اللحظات ذاتها، لوّح عدد من المستوطنين، خمسة منهم، على وجه التحديد، لزوجاتهم وصديقاتهم، بأيديهم وقبعاتهم. كما أنهم لم ينسوا أن يرسلوا إليهن قبلات في الهواء، رداً على ما كنّ يفعلن أيضاً. مؤكدين لهن ـ ولجمع من الغلمان والرجال مختلفي الوجوه متبايني السمات ـ بأنهم لن يعودوا، من غزوتهم هذه، إلا منتصرين على أولئك العرب.. وبعد أن يوقعوا بهم أكبر قدر من الأذى. وحبذا لو كان القتل، إذا ما أتيحت فرصة مناسبة يمكن أن يهيئها لهم جيش (الدفاع)..

انطلقت بهم سيارة (الدودج) السوداء العتيقة، العائدة للكيبوتز، فأخذوا يغنون.. ويصيحون، ويطلقون الرصاص في الهواء، كما تفعل قبيلة من الأوباش، حملة السهام، في الأفلام الأمريكية.

ما إن وطئت قدما ياسر أرض حقول الزيتون حتى أوجس خيفة في نفسه. واعترته مشاعر قلق غامضة، إذ كان الجو مكفهراً، والغيوم كثيفة معتمة، والريح تصفر خلال الأشجار المتعانقة الأغصان، كأنها تريد حماية الأرض التي تنتصب عليها من خطر داهم يوشك أن ينقض من الأعالي.

وفيما كان ياسر يمضي في اتجاه منزله القصي عن القرية، كانت السيارة السوداء تشق طريقها في الاتجاه المقابل، تبحث عن فريسة؛ يستعين من بداخلها في بحثهم بمنظار مكبر، يمسح الطريق والحقول حتى السفوح البعيدة.

«علياء» أم ياسر مضطربة متوجسة، لا تني تضرب كفاً بكف، بين الفينة والأخرى، فيما هي تجلس قبالة التنور، ترقّ أقراص العجين، وتدفع بها إلى بيت النار. تحدث نفسها بصوت مرتفع:

.تأخر الولد.. لن يكف الملعون عن هذه العادة.. (طيب لما بيجي بيفرجها الله..).

كان صدرها منقبضاً أكثر من أي يوم آخر. وما لبثت، بعد أن استبد بها الخوف، أن راحت تنادي، من وراء الجدار، جارتها أم وسيم، تبحث لديها عن تفسير لتأخر ولدها، فطمأنتها هذه بقولها:

ـ (طولي بالك يا أم ياسر.. استهدي بالرحمن يا ختي ليست هذه أول مرة يتأخر فيها بسلامته)..؟

قالت علياء (أم ياسر) في وجل:

ـ ما أنت عارفة يا أم وسيم (شو صاير هالأيام.. والله ايدي على قلبي اليوم مش عارفة ليه..).

عصابة المستوطنين تطوي الطريق، تعبُّ الويسكي بشراهة مقرفة. هذا يدلقها في حلقه فتسيل بفعل اهتزاز السيارة على لحيته الشعثاء. وهذا يمسح ذقنه وشفتيه بكمه المتسخ. رائحة عرقهم تعبق جو السيارة المنطلقة باتجاه خط سير ياسر.

أصوات إطاراتها، وزفاريفها، ومقصاتها، تخبط عند كل منعطف أو مطب. ولم يفتهم ـ على الرغم من سكرهم وعربدتهم ـ معاودة النظر، من حين إلى آخر، إلى الحقول الخضراء من حولهم، وإلى الغيوم المتراكمة فوق رؤوسهم، مما حدا بواحد منهم أن يقول:

ـ ما أجمل هذه البلاد يا أولاد.. إنها أجمل من روسيا وبولونيا معاً..

فقال آخر:

- ومن ألمانيا وأمريكا.. أيضاً.

عقّب الأول:

- ألا ترون أنهم، أعني ذلك الرعيل من قادتنا القدامى، قد أحسنوا الاختيار؟ أليست هذه البلاد أجمل من أوغندا والأرجنتين..؟

تساءل ثالث:

- هل حقاً عاش أجدادنا القدامى في هذه الديار منذ ألفي سنة..؟

ضجَّ الجميع بالضحك. ثم قال واحد منهم:

- أتصدق تلك الأكاذيب أيها الأحمق؟ قل لي يا (كوليك) إن كنت تعرف أباك..!

تصدى آخر محتجاً:

- كيف لا يصدق أيها المتشكك؟ لعلك تنكر التوراة أيضاً.. ووعد يهوه لنا في هذه الأرض..!

تكلم السائق:

- بدلاً من البحث في التوراة والتلمود دعونا نبحث عن فريسة، عن ذبيحة محترمة..!

رد آخر:

- هذا ما لن تجده عند العرب.

تساءل السائق:

- ماذا تعني؟ بالتأكيد سوف نعثر على أكثر من واحد في طريقنا.

رد ذلك الآخر:

- أعني أنك قد تجد الذبيحة. أما كونها محترمة فهذا ما أشك فيه. فالعربي الجيد هو العربي الميت.. أم تراك نسيت..؟

* * *

لاحت لعيني ياسر، عن بعد، سحابة الغبار والدخان القادمة صوبه. منّى نفسه بأن تكون سيارة «أبو كمال»، التي يصادفها أحياناً على الطريق، عاملة بين المخيمات والقرية، فتقله مجاناً ما تبقى من الطريق لقاء كلمة شكر يتلقاها من أم ياسر أو لفتة امتنان من أبي ياسر..!

حين اقتربت السيارة، ذات اللون الأسود، أدرك ياسر أنها لم تكن سيارة (أبو كمال). اعتراه الخوف. تذكر معين الذي ودعه عما قليل.. تذكر أمه ووعيدها.. المدرسة.. الامتحانات.. النجاح.. العطلة.. المظاهرات.. الحجارة.. الاختطاف.. عندما باتت السيارة على مقربة منه. عرف هويتها تماماً لاحظ أنها تتجه صوبه.. تندفع نحوه.. تريده هو..

جبل من الرعب ينداح من قلبه حتى قدميه. خرج عن الطريق المهد يعدو منطلقاً إلى حيث تتكاثف الأشجار.

صاح (موداعي) بالسائق:

ـ عليك به يا (ليفي)

هتف (زخاروف):

ـ إياك أن تفقده يا (ليفي).. سأقطع رأسك إن أخطأته.. أسرع.. أسرع..

أعلن (كوليك):

ـ وقع الفأر في المصيدة يا أوغاد، بعيداً عن القرية والحجارة..

يطير ياسر عدواً.. قدماه تضربان قفاه، فيما حقيبة دفاتره تلتصق بصدره، والسيارة السوداء في أثره ترسل فحيحاً مرعباً.. تقترب.. وتقترب.. توشك أن تدركه.

صاح أحدهم:

ـ أطلق عليه الرصاص يا (شيمون).

رد واحد أو أكثر:

ـ لا.. لا.. نريده حياً.. هذا صيد ثمين.. سنأخذه إلى كاترينا.. وسارة.. والأخريات.

تعثر ياسر بكومة تراب فوقع أرضاً، حين أصابت مقدمة السيارة ساقه من الخلف.

تدفق الخمسة (الأشاوس) من أبوابها دفعة واحدة. انقضوا عليه جميعاً في حماسٍ وهمة..!

صاح واحد منهم:

ـ هات الحبل يا (ليفي).

ـ أمسكه أنت، ريثما آتيك بالحبل..

يصرخ ياسر.. يستغيث.. لا يسمع صوته سوى الأعداء هؤلاء.. والأشجار.. والأرض.. والسماء ترقب المشهد..

يركلهم بقدميه الضئيلتين.. بيديه الصغيرتين قبل أن تنطويا تحت الحبل الغليظ كنبتة طرية غضة. تتردد في جنبات الوادي صرخاته:

ـ يمّه.. يمّاه.. يمّه..

لكمه أحدهم بقبضته الثقيلة. أصابت الضربة عينه. تطاير منها شررٌ كقوس قزح، ثم أظلمت على ضوء أحمر. توالت الضربات بالأيدي والأقدام على جسده الذي ازداد انكماشاً وضموراً إلى أن وقع مغشياً عليه.

تشاوروا بعد أن تأكدوا من أنه لا يمثل. وإنما هو مغشيٌّ عليه فعلاً بحثوا في حقيبة دفاتره علهم يعثرون على مقلاع أو حجر. أيأخذونه على تلك الحال، وقد لوثت الدماء وجهه وقميصه، وبنطاله القصير، وفردة حذائه الباقية في إحدى قدميه..؟

ارتأوا أخيراً، وبعد (المداولة) أن يشنقوه. وبذلك هُزم اقتراح ذاك الذي ارتأى أن يصلبوه تيمناً بما فعل الأسلاف بالمسيح ابن مريم. والاقتراح الآخر الذي حبذ رجمه بالحجارة حتى الموت..!

عزز صاحب اقتراح الشنق رأيه بأن ضرب مثلاً بما كان الرفاق الأمريكيون يفعلون بالهنود الحمر، فالوضع مماثل تماماً..

لفَّ أحدهم الحبل على عنقه. حمله بمعاونة آخر كنعجةٍ ذبيحةٍ. ربطاه إلى جذع شجرة.

قال واحد منهم:

ـ وما جدوى أن نشنقه وهو مغشيٌّ عليه..؟ ألا يجب أن يحسّ بما نفعل..؟

رد (شيمون):

ـ بلى.. بلى يا (زخاروف).. آراؤك مصيبة دائماً..!

اقترب منه آخر:

غرز سيجارته المشتعلة في وجنته..

صفعه ثالث..

ركله الرابع بقدمه في أحشائه..

بال الخامس عليه، وهو يطلق ضحكة فاجرة، وهتف قائلاً:

سيصحو الآن..!

* * *

صحا ياسر مترنحاً.

نظر حوله كمن يصحو للتو من كابوس مرعب. ثم لا يلبث أن يعي أن ذلك لم يكن حلماً.

يضج الهلع في صدره. ينظر بعينه الباقية، غير مصدق بأن هذا يحدث له. يحرك لسانه.. حجرٌ مستقرٌّ في حلقه.. عاجزٌ حتى عن الصراخ..

.. فرحوا بذلك أيما فرح.. رددوا واحداً تلو الآخر.. أو معه:

ـ هاهو قد صحا ذلك الزنديق..!

ـ فليستمتع إذاً بالشنق..!

.. فليعرف ذووه ماذا سيحل بهم غداً..

.. هذا سيدفعهم إلى الرحيل، كما حدث في تلك القرية. ما اسمها يا أوغاد..؟!

ـ دير ياسين..

ـ ليرحلوا إذن قبل أن يحلَّ بهم ذلك..

ـ ويحظون، عندئذ، بحقوق الإنسان في الهجرة..!

* * *

عندما أيقنوا أن (الولد العربي) عاد إلى وعيه، وأنه يحسُّ ويتألم.. يتعذب تماماً كما يشتهون، قرروا شنقه على تلك الشجرة، دونما إبطاء. متأسين (هكذا أعلنوا) بما كان يفعله قدماؤهم بالبريطانيين، في ربوع فلسطين، في سالف الزمان..!

لفوا حبلاً حول عنق ياسر حين جمّده الرعب واليأس من احتمال إنقاذه من قبل أحد فلم يعد يبدي حراكاً أو يطلق صراخاً.

همدت أوصاله. غارت عينه الباقية. شحب لونه كليمونة جافة. لاح أمامه طيف أمه والغرفة الدافئة.. أخته زينة.. المدرسة.. الرفاق.

حمله اثنان منهم إلى أعلى..

ربط اثنان آخران الطرف الآخر للحبل بإحكام في أغلظ غصن لشجرة الزيتون العتيقة..

ثم تركاه يهوي في الفراغ..

صفقوا.. وهتفوا بنشيد (هاتكفاه)..!

امتطوا عربتهم السوداء، وانطلقوا عائدين تملأ أعطافهم البهجة..!

جسد ياسر يموج على الغصن في الهواء.. والشجرة ترتعش كأنها تبكيه.. والسماء تذرف دموعاً سخية.

وأم ياسر هناك ما برحت تنتظر عودته...

□□

يا ظلّها المتعب.. مرحبا ..

□ أيمن الحسن *

.. بقيت حبّات المطر تضرب زجاج النافذة طوال النهار دون أن تصدر أيّة ضجّة: "**أخيراً عاد إلى حضن زوجته، فهلّل أهله منتصرين**".

لذا تمهلت يافا في خطواتها قبل أن ترمي
من نافذتها المشرعة
على الغياب المرّ
باقة وروده الذابلة...

*

أنظر من نافذتي، جهات مفتوحة على الأمل: "**دمشق سأسند وجعي على بيوتك العتيقة، فشكراً لياسمينك، يفوح عبقاً بعطرك الأشهى، بينما أتسكع وسط دروبك مدى الوقت، لأتشظّى غيمة بيضاء على سفوح قاسيونك العظيم**".

أحاول الإمساك بإصبعيها – الخنصر والبنصر – إذا أردان كنزتها طويلة، تغطي يدها، فتعانقني متلهفة....

انزوت بي جانباً، شفتاها تدغدغ حواف فمي: "**يا لجرأتك.. ورغبتي المتوحشة بالقبلات**".

كانت نفحة الحياة معها زرقاء كما الأحلام السعيدة: "**ضحى أيّتها المرأة الأكثر إغراء في حياتي على الرغم من خصوماتنا الكثيرة والخلافات العميقة**".

ينتابني شغف بالكلمة المجنّحة، أطيّرها بين الواقع والمتخيّل تغزّلاً بمحبوبتي فتؤكد:

. يستمتع القرّاء بما تكتبه، لأنك تعبّئ قصّتك بالكلمات المتوهجة.

تردف:

. أنا أقرؤك كلّ يوم قبل أن أنام.

قاصٌّ مهموم، هذه الأيامَ، إلى حدّ الأرق، يوجعه ما يصيب الناس في وطنه، يود لو يسوق سحابة، تشفي الأرض من عسف أصابها، يبني سماء للمشردين: "**لو كان لي قرنان حميت بسيطتي.. لتزهر الأشجار إخاء وصفاء.. يمضي كظلٍّ وارف صوتي.. يرمي عن الشرفات ليلها الآسن نحو فجر من أمل:**

---

* قاص وروائي من سورية.

يلهو الأطفال كعادتهم في الطرقات.. يجتمع الناس على خبز وملح.. تقاسموا الرغيف.. فتصبّ أعينهم غد يأتلق بالفرح: تعود سورية خضراء زاهية كما الربيع".

أعترف لها:

. نعم أشعلت النار في دمي، لا يمكنني الابتعاد عنك يا ضحى.

. إذاً ثق بما يقودك إليه قلبك يا مسكين.

*

أسمع صديقتي تدندن مع محمّد منير: "لو بطلنا نحب نموت..."

لا شيء يقتلها إلاّ الحبُّ بأسمائه المتعددة: الولع، الوله، الصبابة، الهيام، العشق، الغرام... لذا تبوح لي:

- إنّه حبُّ حياتي.. لا يفنى مدى العمر.

تناديه كنعان،

ويستحضر اسمها كلُّ لحظة أمامي:

- حبيبة القلب يافا.

مع ذلك ظهر حزيناً يأسف على خسارته لحبٍّ قديم....

أيام زمان أحبَّ هُدى: كانت من طائفة أخرى، فرفض أهله تزويجهما، ثمَّ أكرهوه على غيرها، وعندما ترضخ مرَّة عليك أن ترضخ دائماً يا صديق.

. كنا مناسبين لبعضنا، خسارة أن ينتهي حبٌّ رائع على هذه الشاكلة المؤلمة!

تطيِّب خاطره، أو لنقل تهوِّن عليه:

. انظر إلى الجانب المشرق من حياتك، وانسَ الماضي يا...

وكادت

تقول

حبيبي!

يلتفُّ حول مقعدها الدوّار، أمام طاولة الحاسوب، يزنِّر خصرها بدفء حضوره الجليل: رجل من الوطن السليب، يتزيّا بردةَ فدائي، هكذا رأته فعشقته.

حبٌّ بعيد المنال جمعهما، أيامهما سحابة مشلوحة خلف المدى، ينتظران أن تمطر غداً:

. أراهن لن تحبّه فتاة مثلما أحببته.

لكن شرخاً ينهض، وهو يمضي إلى بيته نسمة صفاء طازج، بينما تظلُّ وحيدة في كافتيريا الموعد الجميل، تسترجع رسالته عبر الموبايل:

. لقد شربت من مرار الحياة الكثير قبلك.

*

حنين يسطّر دفاتر الوقت حروفاً للغد الآتي، ويحلو الكلام:

. يا قصّتي كوني حافظة لسرّي مع محبوبتي، تزهو بعلاقات تدغدغ مشاعرها، وتنسى رجلاً بيثُها الصدق عبر كلمات تتوهج بالحبّ: **"لكلّ رجل محبوبة.. يودعها قلبه.. ويخصُّها بالأسرار العميقة.. يا أصدقاء".**

يعتم الجوُّ، فيدوزّن القلب سرده على موسيقا إيقاع حزين:

شوق محبّ يغلّف وجده بأمل لقاء منتظر....

يومذاك رأى حوريّة فاتحة ذراعيها، فلوّح لها بلهفة عاشق، ردت تحيته بأحسن منها، كانت تمشي على أمواه القلب إذا عواصفه تهدر في الجهات كلّها، وتميل أغصاني على خضرتها حنوَّ الوليف على وليفه، ليعلو رجائي:

. لا تتركيني: في أضلعي جمر تلظّى إذ تغيبين.

ردّت:

. أنا الآن ذاهبة، وغداً في الحلم تراني.

وحدهما الظمأ كذا برد المساء، وأنا أطفح بشجن طوال الوقت، فيض وجد ينخطف إليه قلبي، صخب موسيقا الداخل، وحشة، مناديل للدموع، صلوات مفتوحة على أبواب السماء المغلقة في وجه العاشق مستجيراً من نار البعاد، كلما مضيت باتجاه مكتب وظيفتي أتلوها صبابتي:

ضحى...
كلُّ السحب بين يديك
أمطريني تكرماً
وأن تردّي تحية المساء:
هلا بالورد..

*

يلقبونها حمامة السلام، فلا تقوى على قتل نملة، تشرد لبرهة، ثمَّ تقول:

. سأحتفظ بذكرياتي معه أمنية غالية على مرِّ الأيام.

وتعترف:

. ما فتئت أرى الفدائي خرافة تمشي على قدمين.

لكنّه يتركها معلّقة في الشرود، فتذوي داخلها: **"أحبُّه إلى جواري دائماً.. لكن ما أبشع تصرفاته معي".**

تصمت بعض الوقت، لتتابع في عصبيّة: "دونجوان، يتصل بعشر فتيات في الساعة نفسها: يشرب مع إحداهن القهوة، والثانية ليمونادة، الثالثة يحرّر مقالتها، وينقّح للرابعة قصيدة النثر، ثمَّ أخريات يحاورهن في مواضيع شتّى، مع ذلك يبقى

وحيداً!"

*

بألوانِ الرماد نمضي، نختلف أحياناً، فنعيش قطيعة قصيرة، بيننا أسرار كثيرة، آمال وآلام، أغنيات حبٍ، وصدى آهات قديمة: لكن تهيدتي الآن موجعة: "**لا أنت ما كنت قبل قصتك.. يتوّجك الحلم البهي**" فأمشي مرتعداً، لا أملك إلّا الانكفاء على ذاتي طريقاً للانسحاب.

*

كتابة بمداد الروح مشغولة بإبرة سردية متأنّية:

ـ وأنت بعيدة: كم بي رغبة لامتلاكك، كي تنبت لروحي أجنحة مزركشة!

تهمس لي ضحى:

ـ أنت سندي.

يؤلها عندما يهجرها كلّ بضعة أيام فتبحث عن قلب، تسكنه، يحوطها بالأمان في هذه الأيام القاسية:

ـ تكتبنا الحياة قبلة على الورق، سطوراً من مطر يا كنعان.

– يا زينة الدنيا بك تبتدئ صلاتي ولا تنتهي.

نهار ربيعي

سيصير

قائظاً

بعد قليل...

تنظر يافا للأمر بتعقّل سابحة في صمتها المطبق باحثة عن سراب اسمه الحبُ: "دائماً وجهه غير الحليق يعبّر عن الإجهاد، ليس لديه إلا اللهاث وراء اللقمة والنساء: يقدم لهن خدماته السخيّة بينما آخذ مكاني على كرسي منفرد، رأسي أشبه بفرن، وأنا أحلم برجل ينبثق من الأرض، يرتقي نحو السماء".

عاد كنعان مستوحشاً، يخشى التصريح بمشاعره. وأضرمت النار بأحلامها...

يستدرجنا الحبُ إلى عشّه،

نحسُ أنّنا نحلّق في السماوات العلى، وسط فردوس المسرّات،

فجأة

إذا نحن في أتون صحراء، وما حسبناه واحة ظليلة مجرد سراب، هكذا نستيقظ من الوهم،

تيبس كلماتنا الخضر،

ينشف الوجد الوارف داخلنا،

تضحك منّا الأيام،

يفيض بنا الحنين المرُّ،

أربعة وحيدين مع التأمل،

ومنادمة الذكريات:

"هل
ولدنا
لنعيش
تعساء؟".

□□

الميت الذي مات أخيراً..

□ سامر أنور الشمالي *

ـ مات.

قال بلا مبالاة وهو ينزع السماعة الطبية عن أذنيه ويضعها في حقيبته السوداء التي قليلاً ما يصطحبها خارج المستشفى، فلم يكن بالطبيب المشهور.

ـ مات.. مات..

تمتمت الأم بالكلمة ذاتها مراراً وقد اعترتها الدهشة، وكأنها لم تتوقع أن تشهد موت ابنها البكر في حياتها، رغم أنها فكرت كثيراً بذلك من قبل.

وجد الطبيب نفسه مكلفاً بالإجابة على سؤال والدة المريض، فقال دافعاً عن نفسه تهمة منكرة قد تجول في مخيلة من يقفون حوله، وهو يشير بطرف سبابته إلى الخادمة التي ما زالت رائحة البيض المقلي عالقة بمريولها الذي رسمت عليه فواكه ملونة بحجوم كبيرة:

ـ أتيت عندما اتصلت بي.

نظرت الخادمة بحقد دفين إلى الطبيب البدين، ليس لأنه لم يتورع عن مضاجعتها في حجرة المريض بعد حقنه بمنوم أدى في اليوم التالي إلى أن يتقيأ طوال اليوم، حتى إنها شعرت بالرغبة في التقيؤ أيضاً، بل لأنه لم يبال عندما همست بأذنه الطرية الباردة وهي تخلع ملابسها وتشير إلى المريض الذي يتنفس بصعوبة دون أن يتمكن من معرفة ما يدور حوله:

ـ إنه يتعذب.

صارحت الطبيب بعدما تكررت تلك الفعلة ذاتها أنها لن تستطيع ممارسة الجنس بعد اليوم في غرفة مريض تفوح من فمه رائحة الأدوية، ومن فراشه رائحة الرطوبة، وأنها ستقطع تلك العلاقة المشينة إذا لم يتزوج بها، فهي لا تستطيع التمتع بالحب بهذه الطريقة. عندئذ أطلق الطبيب قهقهاته القوية غير

* قاص وباحث من سورية.

عابئ بحجج الخادمة، وقال باستخفاف وهو يحشر قدمه المكسو بالشعر الأسود في سروال ضيق إنه لا يستطيع الزواج من خادمة لا عمل لها غير إطعام وتنظيف مريض يحتضر ببطء منذ سنوات، وأنه سيتزوج من ابنة مدير المستشفى الذي يعمل به وإن كانت لا تتمتع بالجمال أو المرح لأن هذه هي الطريقة الوحيدة كي يصبح طبيباً ثرياً.

في اليوم السابق كانت قد صنعت له كوباً من مغلي الأعشاب، وأجبرته على شربه كله، علّه ينام ويريحها من طلباته التي تزعجها، غير عابئة أن نصف السائل تسرب من فمه وبلل ثيابه وجعله يشعر بالمزيد من الضيق. ورغم ذلك ظل مستيقظاً وهو يئن أنيناً مكتوماً طوال الليل، فخمنت أن الأمر غير عادي، فاتصلت بالطبيب كي يحضر.

قالت الخادمة دون الإشارة إلى أن حالة المريض ازدادت سوءاً منذ أكثر من أسبوع، ولكنها لم تتصل بأي طبيب كيلا تضيع فرصة حضور عشيقها بعد عودته من رحلة سياحية على الشاطئ، لأنها كانت في حالة شوق شديد إليه رغم أنه يعاملها بدونية، وبنذالة أيضاً:

ـ لم تكن حاله سيئة كثيراً.

ـ أجل.. أجل.

أكد الطبيب وهو يمسح بيده على شعره الطويل الناعم، وأردف وهو يحاول تذكر أسماء الأدوية التي كتبها في الوصفة الطبية:

ـ قالت إن الأمر لا يتعدى أنه لا يتبرز، وعندما زرته وفحصته لم أجد في الأمر شيئاً خطيراً يستدعي نقله إلى المستشفى، ووصفت له الدواء المناسب.

وأردف وهو يطوح بيديه دون الإشارة إلى أنه تأخر لأيام ثلاثة بعد عودته من السفر رغم اتصالات الخادمة المتكررة لظنه أنها تلح لحضوره بدافع الرغبة والشهوة لا غير:

ـ عمره انتهى.. كنت أحبه كأخي.. هذا قضاء الله على أية حال ويجب الاستسلام للأمر الواقع.

ـ كانت الصيدلية القريبة مغلقة مساء أمس، وكنت سأشتري الأدوية هذا الصباح لو..

بتر البواب جملته الأخيرة وهو يرفع بيده الوصفة الطبية وكأنه يقدم صك براءته، ويحاول جاهداً ألا يظهر ما يضمره وهو يسمع حديث الطبيب عن حبه للمريض وقضاء الله، فهو يتذكر جيداً أنه كان يسمع الطبيب وهو يشتمه بألفاظ مقذعة كلما خرج من عنده، وتجديفه بسبب خلق كائن لا مبرر لوجوده على الكرة الأرضية. خطف الطبيب الوصفة من يد البواب وجمعها بين أصابعه وهو يرمقه باستخفاف، كأنه يخفي أي دليل لإدانته، وسرعان ما رسم على وجهه ابتسامة لطيفة وهو يقترب من الأب ويخاطبه:

ـ سيدي.. أتريد شيئاً؟ لقد قمت بما طلب مني.. اتصلوا بي عند الضرورة.

وكادت إحدى ضحكاته الماجنة تخرج من فمه عندما فطن أنه لم يعد هناك ضرورة للاتصال به بعد موت المريض الذي كان يعالجه منذ سنوات.

دس الأب يده السمينة في جيب سترته وأخرج أوراقاً مالية لم ينظر فيها، مخمناً أنها تفوق ما يستحق الطبيب الذي التقطها وهو يبتسم بلطف ويودع الجميع بكلمات يتبادلها الناس بحكم العادة في مناسبات الوفاة، وأسرع في الخروج من المنزل سعيداً وهو يتمتم بإحدى أغانيه المفضلة، دون الاكتراث بأنه خرج للتو من منزل فيه جثة لم تدفن بعد. وقبل الوصول إلى سيارته الجديدة الحمراء توقف عن الغناء وعلا وجهه العبوس وهو يحدث نفسه:

ـ لو امتد به العمر لأربعة أشهر على الأقل.

كان الطبيب قد استبدل سيارته حديثاً وبقي في ذمته أقساط أربعة، ولم يدر بخلده أن الأب قرر في نفسه ألا يستدعيه مرة أخرى حتى وإن كان صديق ابنه، فقد وجده أغبى مما كان يظن، فمن غير المقبول برأيه أن يقضي مريض بسبب عدم تغوطه لعدة أيام، فالأجدر رؤية ابنه يموت بطريقة لائقة، وليس بهذه الطريقة السخيفة.

ـ أعطاه الطبيب حقنة مسكنة.. ورغم ذلك كان يتكلم في نومه.

قالت الخادمة وهي تمسح عن خدها دمعة صغيرة اختلطت بذرات من مسحوق التجميل، واجتاحها شعور ضار بتأنيب الضمير لأنها كانت تتصرف بقسوة معه، لا سيما وهي تسنده في طريقه إلى الحمام، فلم يكن يقوى بمفرده على الخروج من السرير، حتى إنها كثيراً ما تجاهلت رجاءاته في تحقيق رغبته في الجلوس في حديقة المنزل ليتأمل الزهور والحشرات، وعسى أن تطرد الشمس الدافئة الصقيع من عظامه الضعيفة، فلولاه لبقيت بلا عمل، بل كانت تتسول من يدفع ثمن طعام إخوتها الصغار.

ـ ماذا كان يقول؟!.

لمجرد الثرثرة تكلم الأخ الذي حضر إلى الغرفة مكرهاً، فلم يكن يريد الاستيقاظ باكراً وتغيير برنامجه لمجرد أن أخاه المريض مات في الصباح. ولكن أخته الصغرى أصرت على انتشاله من فراشه لأنها كانت تخشى لقاء ميت، وإن كان أخاها الأكبر. وعندما رأى أخاه مغمض العينين، تذكر أنه لم يره بهذا القرب من سنوات، وعادت به الذاكرة إلى عهد الطفولة حين كان يلعب معه بترتيب المكعبات الملونة، وكان أخوه الكبير يبتكر كل مرة أشكالاً تدهشه. ولكن بعدما اشتد عوده أهمل هذه الألعاب، وفضل الذهاب برفقة أصدقائه الذين يركضون معه خلف الكرة. كما تذكر أنه ربما مرت شهور لم يدخل حجرة أخيه الوحيد الذي كان يناديه عندما يسمع صوته في المطبخ، ولكنه كان يتجاهله، ومع تكرار الأمر فقد الأمل في أن يتحدث إليه فكف عن مناداته. وتذكر أحداثاً بسيطة كثيرة في عهد الطفولة، عندها تنبه لحجم الإحباط واليأس الذي كان يعانيه ذلك المريض البائس، وشعر فجأة كم هو عديم الإحساس لأنه كان يجد محادثة إنسان حزين يمت إليه بصلة الرحم لدقائق قليلة كل عدة أيام أمراً شاقاً.

وفي تلك اللحظة فقد الاحترام لنفسه، فأخذ يبكي على نفسه لأنه اكتشف أنه لم يكن صاحب المشاعر المرهفة كما كان يظن، وأن الموسيقى الكلاسيكية لم تنتشله من بلادته وتجعله رقيق القلب، حتى إنه بدأ يشكك في أنه سيصبح في المستقبل عازفاً شهيراً على البيانو.

ـ كان كلامه غير مفهوم.

لم تشأ أن تقول إنها لم تأبه لما كان يتلفظ به، فقد كانت مشغولة بمتابعة قصة حب حزينة على الشاشة الصغيرة، وقد بكت في نهاية الفلم لتأثرها بنهايته المفجعة، فالبطلة ماتت قبل الزواج من الرجل الذي تحب. وصباح اليوم أدركت أن مريضها مات مثل بطل الفلم، ولكن دون أن يبادله أحد الحب، أو يطبع قبلة على وجهه الشاحب.

رمق الأب زوجته الجالسة على طرف السرير الصغير الوحيد في الغرفة وهي تكلم نفسها أكثر من كونها تريد أن يعرف من حولها عما تقوله. كان يود الاقتراب منها وإمساك يدها المرتعشة، ثم الجلوس بجانبها ليبكي ابنه كما كانت تفعل، ولكنه لم يفعل، رغم أنه مثلها يعاني من حزن هائل لم يكن يتخيل أنه سيحيق به عقب تحقق الأمنية القديمة بوفاة الابن البكر. فكثيراً ما تمنيا الموت له منذ كان طفلاً، ولم يخفيا هذه الأمنية عليه، دون أن يعنيهما قسوة الأمر على قلبه الضعيف، فقد أجمع الأطباء على أن ليس ثمة أمل بعيد للشفاء، وأن حالته ستزداد سوءاً مع تقدمه في العمر. وأدرك متأخراً أن هذه الأمنية شريرة حقاً، ولا تمت إلى الإنسانية بصلة، وأن موته لم يكن أمنية مبهجة تتحقق، بل كارثة جعلته يشعر أنه لم يقم بدور الأبوة المناط به، وأن دفعه لأجور الخادمة والطبيب والدواء لم تكن شيئاً ذا بال كما كان يظن، وأنه كان يجب عليه منح ولده شيئاً من الحنان والود والاهتمام.

لم تلتفت الأم إلى زوجها الذي كانت تصرخ بوجهه أثناء شجاراتهما الكثيرة في سنوات الزواج الأولى:

ـ ليتني لم ألتق بك ولم أنجب منك.

كان الجميع يعرف أنها تقصد الطفل المريض فحسب، فلم يرغب أفراد الأسرة في الاعتراف بأن له الحق في الحياة مثلهم، فمنذ كان طفلاً لم تحتفل الأسرة بعيد ميلاده كإخوته، ولم تقض الأم يوماً كاملاً في المطبخ كي تصنع له الحلوى والكاتو المزين بالكريمة اللذيذة، أو تشتري له هدية جميلة مرتفعة الثمن كإخوته، بل لم تخصه يوماً بشراء أي شيء له وحده، حتى الدمى التي كان يلعب بها في طفولته كانت من مخلفات إخوته المهملة، كان منسياً تماماً. ولم يكن له أصدقاء يلعب معهم في صغره، وكان يكتفي بتأمل الأولاد من النافذة وهم يلعبون في الشارع، ويبتسم أحياناً إذا ضحك الأطفال الذين كانوا يلعبون بحماس وجدية دون الاكتراث بمراقبته الحثيثة. وبعدما نبت الشعر الخفيف في وجهه لم يعد يبتسم، فلقد خصصوا له في المنزل الجديد غرفة صغيرة مصممة كمخزن للأشياء غير المستعملة، وفيها نافذة صغيرة مرتفعة تبدو منها بقعة صغيرة من السماء المرتفعة، وتقاسموا الغرف الواسعة التي تدخلها الشمس والهواء من النوافذ الكبيرة المطلة على حديقة مزروعة بأصناف شتى من

الأشجار والزهور، فالأب كثير السفر بحكم عمله، وله هواية في شراء بذور الزهور من مختلف بقاع العالم.

تمنت الأم وقتها أن تكون قضت حياتها كلها وهي جالسة قربه لتلبي طلباته المتواضعة التي لم تكن تتعدى كأس ماء بارد في الصيف، وإلقاء الغطاء السميك في الشتاء، أو تسوية الوسادة من تحت رأسه الذي سقط الشعر عن أسفله لالتصاقه بالوسادة لسنوات طويلة. تذكرت أنه كان يبتسم عن لثة ما زالت عالقة بها بعض أسنان متآكلة عندما يراها تدخل غرفته من وقت لآخر، وكان يريد التحدث إليها، ولكنه لم يكن يعرف ماذا ينبغي أن يقول، فكان يعيد السؤال ذاته كل مرة:

ـ كم الساعة؟

كانت تشعر بالغضب لشدة بلاهته وغبائه، فتغادر الغرفة سريعاً غير آبهة بباقي الأسئلة التي قد تجول في رأسه.

تصاعدت تأوهات الأم وهي تتأمل وجهه الأسمر الذي فقد القليل من لونه وازداد شحوباً، وعلا ازرقاق خفيف شفتيه الرقيقتين المنفرجتين عن طرف لسانه الداكن اللون، وتشكلت تحت فمه دائرة متعرجة الحواف من زبد أبيض توسطته لطخة ميل إلى الاخضرار الباهت.

وقفت أخته الصغرى قرب الباب كأنها تتهيأ للخروج قبلهم جميعاً فهي تخاف الأموات، وتكره الحديث عنهم، وهذه أول مرة تجتمع فيها مع جثة تحت سقف واحد. ورغم مشاعر الاضطراب فكرت إذا كان ثمة ضرورة للذهاب إلى السوق لشراء ملابس جديدة ذات لون أسود، وفكرت أن ارتداء ملابس الحداد سيكشف لخطيبها عن وجود الأخ الذي لم يسمع عنه من قبل، فقد أخفت الأمر عن أسرة خطيبها خشية الظن أنها قد تنجب طفلاً مشوهاً كأمها. فثمة اتفاق غير معلن بين أفراد الأسرة على ألا يجلسوه مع زوارهم، أو حتى يشيروا إلى وجوده، فقد كانوا يتحرجون من أن أحد أفراد الأسرة ليس أكثر من إنسان ناقص.

التفتت الأخت إلى أمها مستغربة شدة بكائها، وهمت بسؤالها إذا كان والدها سيؤجل موعد زفافها. عندئذ انحدرت الدموع من عينيها وهي تتخيل نفسها والدة لطفل مشوه منسي للخدم الذين يسيئون معاملته، وتذكرت أنها رأت الخادمة تصفعه على وجهه منذ مدة، ولم تفكر وقتها في طردها، أو معاقبتها على الأقل، فلقد كانت على موعد مع صديقاتها لشراء أحذية جديدة. وتنبهت أيضاً إلى أنها كانت تعنى بالكلب بوبي الذي اشتراه خالها لها من باريس أكثر من أخيها، ولعله لو نال بعضاً من هذا الاهتمام لمات سعيداً، ولم يمت وحيداً حزيناً بهذه الطريقة التي تدعو للخزي. ولم تقدر على تحمل المزيد من القهر فانهارت على الأرض وأخذت تبكي كما لم تبك حتى عندما خدعها أول رجل أحبته فاستغلها وسلبها عذريتها، يومها ظنت أنها لن تبكي مرة أخرى في حياتها، ولكن موت أخيها أثبت لها العكس. وإن أشد الفواجع هي الشعور بأنك خذلت إنساناً تعرفه جيداً ولكنك لم تقدم له ولو مساعدة بسيطة قبل موته.

***

مات دون أن يترك خلفه غير ملابس متهرئة حالت ألوانها من كثرة الغسل، فلم يأبه أحد لضرورة شراء ملابس جديدة له، فكان يلبس ملابس إخوته إذا لم يعودوا بحاجة إليها، ربما لأنه لم يكن يغادر سريره طوال حياته، لهذا وجدت الخادمة أنه لا يمكن الاستفادة من تلك الملابس الرثة فوضعتها في سلة المهملات مع علب الأدوية. وانشغلت بنقل بعض صناديق المؤن إلى الحجرة التي لم يعد بحاجة إليها أي من أفراد الأسرة، وساعدها بنقل الأشياء البواب الذي أخذ السرير الخشبي القديم للمريض ووضعه قرب باب سور القصر لينام عليه في ليالي الصيف، ووضع المنضدة الصغيرة التي كانت مكاناً للأدوية في المحرس بعدما وضع فيها إبريقا معدنياً والقليل من السكر والشاي. حتى المبولة التي كان يستعملها زرعت فيها الخادمة باقة من الزهر الملون ووضعتها على نافذة المطبخ بعدما غلفتها بورق الزينة فبدت كمزهرية جميلة.

لم يخطر لأحد أفراد الأسرة الذين سرعان ما عادوا إلى حياتهم الطبيعية أنه لم يعد للمريض من أثر في المنزل، وكأنه لم يعش فيه يوماً، ولم يفطن أي منهم أيضاً إلى أنه ليس له أي صورة في ألبومات العائلة المليئة بالصور الملونة لأشخاص يضحكون دائماً.

□□

أحلام صياد ..

□ محمد الحفري *

أشدها بسرعة لأي اهتزاز في الماء ..لأي حركة, حتى لو كان السبب هو الهواء فتخرج صنارتي فارغة من كل شيء كما هي الحياة عندي ، لكنني من جديد أعود لرميها في النهر بعد وضع طعم جديد لاعناً حظي العاثر...

ينساب الماء مسرعاً في النهر محدثاً أصواتاً مألوفة تارةً ومختلفة تارة أخرى وأنا قابع في مكاني دون حراك ، أختبئ خلف الأشجار وبين الأعشاب حتى لا تراني أسماك النهر علّها تصطدم بصنارتي وتفرح قلبي الحزين الذي تزداد ضرباته لأي حركة في الماء ...

أحس اهتزازاً في القصبة التي أحملها...

يتجدد الأمل هذا الذي نلهث وراءه دوماً يتباطأ أحياناً ثم يعاود الركض لكنه لا يتوقف .. أفكر في طبق من السمك اللذيذ .. وماذا يعني أن يأكل فقير مثلي السمك؟.. لكني أجد من يزجرني يستهزئ بي يخيب كل آمالي :

ـ السمك لم يخلق إلا من أجلك .. إنه يحتاج رجالاً يملكون المراوغة والتحايل والخفة وهدوء الأعصاب ...

ـ هذه أدوات الصياد إذاً ؟... يلح عليّ إصرار عنيد على امتلاكها ...

الاهتزاز يزداد أكثر، لابد أن يكون حجمها كبيراً هذه التي تحوم حول صنارتي ...

ـ هدئ أعصابك يا رجل .. السمك الكبير لا يصيده إلا المهرة ويجب أن تكون منهم..

أتمادى كثيراً في أحلامي ...

منذ الغد لا بد لي من جلب سلة كبيرة من أجل حمل ما اصطاده إلى السوق وبالتالي أحصل على نقود ، النقود هي التي تحلُ كل مشاكلي .. عندها لن يعترضني شيء ..

---

* قاص من سورية.

آه .. آه .. كم تعثرت حتى وصلت إلى هذه المهنة .. أخيراً هاهو القدر يبعث لي المهنة التي تناسبني ، تحقق كل أحلامي المكبوتة والمخنوقة .. تجارة بدون رأسمال ، مرابح كثيرة ولا مستحيل بعد اليوم وفي الأيام المقبلة سوف أجيء بسيارتي الحديثة وقد يرافقني أفراد أسرتي .. ما المانع في ذلك ؟ ...

لن أبخل عليهم بعد هذه اللحظة وربما اصطحب معي بعض الأصدقاء ، ولكن .. لا.. قد يسرقون المهنة مني وينافسوني في السوق .. نعم أنا لا أحب المنافسة بل أكرهها..

قد يتساءلون من أين لي هذا الثراء ويظنون أنه غير مشروع ، على أية حال أنا غير آبه بما يقولون ويظنون وليفعلوا ما يحلو لهم فهذا الزمان " أنا والطوفان من بعدي " ومهنتي صياد والصياد رزقه غير محدود ..

تهتز القصبة بقوة ، اسحبها بسرعة فتخرج كمن يسخر مني هذه الملتوية الضعيفة و التي لاتشبه أحداً في هذه الحياة سواي ...

لا أدري هي التي تحركت أم يدي المرتجفة الخائفة أن تفلت السمكة الكبيرة ؟..

أواسي نفسي :

ـ لاشيء يستدعي الحزن أو يخيف فأسماك النهر كثيرة وأنا من يستطيع أن يخرج هذه الكنوز في العاجل القريب .

يزداد ضجري وينفد صبري مع ميلان الشمس نحو المغيب .. أفكر في طريق عودتي الطويل وهذه الصنارة المعاندة لي لا تصطاد شيئاً..

أستلها خائبة كما هي العادة .. أمني نفسي بالتعويض غداً عن تعب اليوم وما مضى من أيام لكنني أحضر في كل يوم ولا يأتي الغد الموعود ذلك المراوغ مثل ثعلب واللئيم مثل جلاد يرفض أمثالي ويصادر حتى الأحلام.

□□

رمادي وأثقل ..

□ سوزان الصعبي *

أحتاج أن أواري حزني الثرى، أن أراكم فوقه التراب في أرض لا أعرف الطريق إليها. لا أريد أن أزوره في الذكرى الأربعين له أو صباح العيد.

تقول أختي التي تكبرني بعقدين: لا تستغربي هكذا هو الأمر. وتضيف ابنة لها تماثلني في العمر: لا تظني أنه كهذه الأرض، فمهما زرعتِ لن تحصدي.

من غرابة سلّم الحب الموسيقي أنه لا يتجاذب والمدى، ربما لذلك يدفع بنا إلى الأرضي، وعلينا أن نعتاد.

حين كنت أتعرض لآلام شديدة في المعدة تضاهي قوة المسكنات، حين قضيت وأهلي سنة بكامل نيرانها، وحين لبست ثوب الزفاف بعد انتصار، لم أكن أعلم أن السماوي لغة الوهم.

تقول أختي التي تكبرني قليلاً: كأنك تبالغين. ربما هو شوق إلى قصص كنت تكتبين.

أما هو فلم يقل شيئاً، لكنه وبعد أيام قليلة من شيء يسمونه العسل، أمرني باستبدال ثيابي فالعمر لم يعد ملائماً للألوان، وحين أغلقت أذنيّ، فوجئت به يشدني من أمام مرآة كبيرة كنت أنظفها بالورق والماء. ويرمي فوقي ثوباً غامقاً اشتريته لأوقات أخرى.

لم يخطر ببالي وقتها إلا أن أنتظر هدوءه.

حينها تناولنا الغداء بصمت طارئ، بمسافة جديدة تشبه الغربة.

لو لم يقل غاضباً: ما هكذا تُقطع حبات البندورة، لكنت ظننت أنني نسيت صوته.

تقول صديقتي من بين ضجيج أولادها: حين تُختصر الحياة في غرفتين وسقف، تعلمي أن لا تشمي غير روائح لا تحتمل، حتى لو كانت المرايا تسابق أثاث قلبك لمعاناً.

لم أكن أعلم يوماً أن في مخزن أخواتي وصديقاتي قدراً طائلاً من الفلسفة.

مرة وبعد أن نفخ بطنه بالكثير من الفاكهة دون أن يدعوني لمشاركته حلاوتها، دون أن ينتبه إلى نغمة التذكير المنبعثة من جواله والتي تشي بعيد يخصني، خرج من البيت مطقطقاً بالمفاتيح دون أن

---

* قاصة من فلسطين تقيم في سورية.

يراني أحاول رسم شكل مختلف لشموع صغيرة ملونة تحيط قالب الحلوى بابتسامة سرعان ما تهاوت. كانت خيوط الاحتفال قد تقطعت حين ركب سيارته على عجل ولم يسمعني أموء: الكلمات وقود.

حين عاد إلى البيت بعد يومين، طلب مني صحناً من الباذنجان المشوي، وجلس في مكانه الرمادي.

كان الشوق قوياً بي، ذكرني بحيل كثيرة كنا نحكيها كي نلتقي. لذلك وجدتني أرتمي في حضنه وأرجوه: دعنا نعيش.. وقبل أن يسند ظهره على الحائط ويمد ساقيه معترضاً: أريد كوباً من الشاي. فتحتُ النافذة قبالتنا فرقصت جوقة خضراء وركعتُ أمامه: أحب أن نقطف التفاح والعنب تحت شمس لا ترحم، هناك يبتكر الحب مذاقاً آخر. وكعادته تركني أضرب رأسي بخشب النافذة وهو يشخر: ما الذي ينقصك؟

من غرابة قريتنا أنها تستحضر الليل وتغلق النوافذ مبكراً، لذلك كنت أتشح بالأسود وأخرج من البيت على رؤوس أصابعي لأنزلق في سيارته التي تبحث عن الطرق الوعرة في نصف ساعة لا تفي بغرض الأحاديث الكثيرة المؤجلة دائماً، فيقول بأنه يحبني، وتتشبث يداه بمقود السيارة كسائق مبتدئ.

مرة وحين عدت بشوق مضاعف وجدتهم ينتظرونني على باب البيت متوعدين خائفين، وأمي جالسة في صدر البيت مطأطئة رأسها. ذلك ما أفقدني صوابي. لم آبه لأياديهم التي تقاسمت ضربي، كانت فرصتي الغالية كي أصرخ بأني أحبه.

تقول أمي المسنة في لحظة اندفاع: حين تصبحين أماً لطفل ستنسين أباه.

وأنظر إلى بطني الضامر وأرجو الله أن يبقيه فارغاً إلى حين.

أما رأسي فلم يفرغ من التخطيط والتفكير بخطط بيضاء وأخرى حمراء تعيده إلى سجادة الحلم. فكرت بطفل ذكر لا أنثى كما أشتهي واشتريت له ملابس زرقاء. فكرت بالسهر وأغاني الطرب التي أمقتها، ثم سمعته يقول: لماذا تدورين حول نفسك؟ لا شيء يستدعي هذا الاصفرار.

كأي امرأة أخرى لا تتقن فنون الحب، خرجت من البيت بشيء من الوداع، وفي المساء عدت إليه مدفوعة من شعري.

في اللحظة الأخيرة من الصبر كنت أرغي: دعنا نفترق لنقترب.

ضحك مني ساخراً، أمرني أن أنظف صحوناً تراكمت في غيابي القصير.

تسألني ابنتي بشيء من الخجل وقد بلغت العشرين عاماً: كيف يكون لون الحياة بين امرأة بشعر أسود مسترسل ورجل طاف به الشيب؟

ولا أجيب. أخجل أن أقول لها بأن والدها لم يحب الأشجار يوماً، لذلك طُردنا من احتفالات المطر.

□□

حكايـــة زوج مـــع المرأة ..

❑ فريد أمعضشو *

"سّي علال" رجلٌ خَمسينيّ، صموت، قوي البنية، محبوب بين أفراد قريته الصغيرة الهادئة الواقعة على سفح جبل تكسوه أشجار البلوط والصنوبر. تزوج، لمّا بلغ التاسعة عشرة من عمره، من ابنة عمّه "فاطنة"، التي تصغره بأربع سنوات كاملة، وكانت متميزة من قريناتها بجمالها الطبيعي الآسر، وبقدها المشوق، وبذكائها اللافت. وقد عانت المسكينة كثيراً من أجل الإنجاب، بعد سنوات سبع من الزواج، وتردد متواصل على أطباء المدينة، و"فقهاء" القرية والقرى المجاورة والبعيدة. وحين رزقا بمولودهما البكر، جمع الأب ـ رغم تواضع مدخوله الشهري من عمله حارس رحبة الزرع لدى "المختار"؛ ثري القرية وأحد ملاكيها المعروفين ـ أهل بلدته صغاراً وكباراً، ذكوراً وإناثاً، فأولم لهم ببقرة سمينة، ودعا فرقتين موسيقيتين شعبيتين لتنشيط الحفل، وإبهاج المدعوين.

مرت أشهر قليلة، كان يملأ خلالها ابن سي علال جنبات المنزل صراخاً وحيوية وبهجة، ويكبر في عيني والديه يوماً بعد آخر، ولم يكن أبوه يمل من الحديث عن سلوك ابنه وحياته كلما تحلق من حوله رفاقه في مقهى القرية، الذين كانوا ينزعجون، أحياناً، من ذلك... قال أحدهم لما رأى إكثاره من ترديد نفس الأسطوانة كلما اجتمعوا به في المقهى:

ـ "أسي علال لغزال، راك كرهتينا ف لكلاس معاك.. واش فوقما كلسنا معاك، صباح وعشية، كتفرع لينا روسنا بهاد الكاسيط؟!".

أجابه أحد الحاضرين الذي كان أباً لثمانية أطفال:

ـ "خلي عليك السيد!.. نتا باقي عزري!.. حتى تكمل الهدرة مع داك البرية إلّي مازال كطمع فيها بالزواج، أو تولد معاها، عاد تحس بحلاوة الأبناء!".

أخفى سي علال ضحكته من الحوار الدائر بين الاثنين، ونظر، ملياً، إلى الشاب قبل أن يستأذن زملاءه بالمغادرة قافلاً إلى بيته لملاعبة وليده، كما ألف أن يفعل يومياً.

---

* باحث من المغرب.

ومن جهتها، لم تكن تتوانى فاطنة في ذكر أخبار ابنها وحكاياتها، واتخاذها محور كلامها حين تجتمع بفتيات القرية لدى ذهابها إلى البئر لسقي الماء، أو لدى خروجها إلى المروج والحقول المحيطة لإحضار ما يلزم من الكلأ لأنعامها. ولم يكن كلامها ذاك يجد، دوماً، آذاناً تصغي إليه باهتمام، وتلذ بسماعه، بل إن من صاحباتها، ولاسيما ممن هنّ قريبات لها في السن، فتيات لم يكن يخفينَ تضايقهن من كلامها المكرور ذاك!

لقد كانت حياة أسرة سي علال مستقرة هانئة سعيدة، ولم يكن عيشها البسيط على الكفاف لينغص عليها ذلك. وعلم ربّ الأسرة ـ متأسفاً ـ أن عديداً من نسوة القرية ورجالها يغارون منه ومن أهله، ويتساءلون عن سرّ سعادتهم التي ترى عليهم، على الرغم من قلة ذات اليد! وكان سي علال يخشى من أن تصيبه "عين" حقود، فتهلكه وتشتت عشه؛ لذا، لم يتردد في قصد فقيه القرية، الذي كتب له "حرزاً"، ونصحه بأن يضعه في "قرطاسة" معدنية، ويعلقه في عنقه، ولا يتجه إلى أي مكان إلا مصحوباً به! ودفعته غيرته على عائلته، وخوفه من أن يصيبها مكروهٌ، إلى اتخاذ حرزين آخرين مشابهين لكل من زوجته الحبيبة، وابنه قرة عينه.

ولم يكن سي علال وحده من يشتغل في رحبة المختار، بل كان يعمل معه اثنان مكلفان بمهام أخرى، إلى جانب فتاة، في عمر سي علال، لم تكن تقل جمالاً وذكاءً عن فاطنة، كلفها المختار بإعداد الطعام لخدمه، ولم تكن تخالطهم البتّة، بل كانت تلازم المطبخ، وترسل إليهم ما تعدّه لهم من وجبات، مع أحد أبناء المختار الأربعة.

وبينما سي علال مشغول، ذات صباح، بترتيب غرفته الكوخية الصغيرة، الواقعة في مدخل الرحبة، لمح من نافذتها الضيقة تلك الفتاة قادمةً لمباشرة عملها الروتيني، فارتجّ شغاف قلبه، وتسمّر في مكانه يراقبها دون حراك، وكأنه لم ير فتاةً من قبل خلال حياته، ومن شدة انبهاره وقعت المكنسة التي كان ينظف بها غرفته من يده. ومنذئذٍ، ملأت عليه صورتها ذهنه، وشغلت تفكيره، وأحدثت تغييراً ملموساً في حياته العادية؛ تغييراً سرعان ما لمسته فاطنة، التي خشيت أن يكون زوجها قد أصيب بمس أو بأذى آخر، لاسيما بعد أن لاحظت إغراقه، يومياً، في التأمل والتفكير، وأرقه باستمرار، وفاتحت أمها في أمره، فاقترحت عليها أن تعالجه ببعض الأعشاب البرية التي كان يعتقد بفعاليتها في علاج حالات الاكتئاب والانعزال والشرود. وقل ميل سي علال إلى الفكاهة والضحك، واحتضان ابنه... بل سيطر على كيانه التفكير الذي لم تستطع المسكينة زوجته فهم أسبابه الحقيقية، لاسيما وأنه حدث بين عشية وضحاها، وعلى نحو لم يكن يتوقعه أحد!.. إنه الوقوع في شرك الحب!

إن ما كان يشغل بال سي علال هو بحث أنسب الطرق وأجداها لمصارحة زوجته وعشيقته التي أحبها، بجنون، من جانب واحد.. مصارحة فاطنة أم طفله الوحيد بحقيقة الأمر، والتي لم يخطر ببالها أن يحب زوجها مخلوقة أخرى غيرها، لاسيما وأنهما منسجمان وسعيدان، ولم يمر على زواجهما وقت طويل حتى يملأ من بعضهما البعض.. ومصارحة الخادمة بمقدار حبه لها، والتي قد تقبله زوجاً بالنظر إلى وضعها الاجتماعي والاقتصادي الصعب؛ إذ إنها يتيمة أماً، وتعيش في منزل أبيها، مع زوجته الثانية، بين أحد عشر أخاً وأختاً؛ منهم من هو شقيق، وأكثرهم غير أشقاء لها. ولم يكن أبوها سوى فلاح صغير يحرث الهكتارات الخمسة التي ورثها من جدها، ويعيش من غلاتها ومن محاصيل مغروساتها، التي لم تكن منتظمة، بل تتوقف على التساقطات المطرية التي يتسبب توقفها، أو شحها، أحياناً، في

الجفاف وفي الإضرار بما يبذره فلاّحو القرية ويغرسونه. ثم إنها لم يتقدم لطلب يدها أحد من قبل؛ الأمر الذي كان يقلقها، ويشعرها بالخوف من أن يفوتها "قطار الزواج"!.. لقد علم سي علال بهذه المعلومات من عدد ممن سألهم عن تلك الفتاة، فكان أكثر ارتياحاً وثقة بالنفس وتوقعاً للمفرح فيما لو فاتح أباها في موضوع الزواج بابنته. ولكن المشكلة الكبرى التي ظلت تقلقه هي كيفية مصارحة زوجته فاطنة بما يريد فعله! وكعادته حين يقدم على أي فعل ذي أهمية كبيرة، قصد فقيه القرية، الذي كان موضع ثقة بالنسبة إليه بعد أن جربه مراراً في حوادث ونوازل أخرى، فقصّ عليه ما وقع، وأخبره بما ينوي فعله، وأسر إليه بحجم حبه للخادمة العاملة لدى المختار. أحسّ الفقيه بحرج شديد أدركه سي علال سريعاً، لاسيما بعد أن رأى وجهه يتصبب عرقاً، وخديه قد توردا، وسكت عن الكلام برهة من الزمن يقلب الأمر في ذهنه، مخمناً فيما يجيب به سائله الذي بدا له على غير عادته المعروفة. وأخيراً، قرّر إجابة سائله، فقال:

- "هل وقع سوء تفاهم بينك وبين زوجتك فاطنة؟".

وأردف قائلاً:

- "إذا كان قد حصل شيءٌ من ذلك، فثمة طرق أخرى لإرجاع المياه إلى مجاريها من دون تسريح أم طفلك!".

تنهّد سي علال تنهيدة عميقة، وعيناه مغروستان في الأرض، قبل أن يجيب الفقيه قائلاً:

- "لم يحدث خصام بيننا، ولا سوء تفاهم، ولا أي شيء من هذا القبيل. الحمد لله، فمنذ زواجي بفاطنة عشت أحلى اللحظات داخل بيتي، بعيداً عن المشاكل الأسرية التي يحكي عنها أكثر الناس، وما قصرت قطّ في واجباتها ومسؤولياتها!.. الحمد لله على هذه المنّة!". ثم صمت استعداداً للبوح بما يجد صعوبة في البوح به... ولكن الفقيه ظنّه لن يواصل جوابه، فذكره بأنه لم يجب بعد عن الشق الثاني من سؤاله.

- "نعم!.. لم أنه كلامي بعد!" قال سي علال.

- "ما دامت حياتك مع زوجتك أحلى وأسعد، فلم تفكر، إذاً، في التزوج بثانية؟!" قال الفقيه.

- "في الحقيقة، رأيتُ، منذ أسابيع مضت، فتاة حسناء، تعمل طباخة لدى المختار. وبمجرد تلك النظرة، أحسست بأمر غريب يجذبني نحوها، ويملأ عليّ حياتي كلها. بل إني أفكر فيها الآن كذلك!!.. ولن أستطيع العيش بدونها! لذا عقدت العزم على مفاتحتها ومفاتحة أبيها في شأن طلب يدها زوجة ثانية لي". وأردف سي علال موضحاً:

- يا فقيه.. إني لست ناوياً طلاق فاطنة بتاتاً، بل أريد أن أتزوج بأخرى، فأجمع بين زوجتين اثنتين؛ كما فعل محمد الملولي وعيسى الموساوي، وكما فعل جديّ، رحمه الله برحمته الواسعة، الذي تزوج بست زوجات، أنسل منهن عشرات من الأبناء والبنات، وكما فعل كثيرون من رجال القرية..!".

وبعدما أوضَح له ما يريده، استشار سي علال الفقيه الذي وجد نفسه، أخيراً، مضطراً إلى أن يحدث مخاطبه عن مقاصد الزواج في الإسلام، وعن أحكامه، وعن شروط التعدد في الزوجات. وقد أصغى سي علال، ملياً، إلى كلام الفقيه، وعلم منه جواز التزوج بأربع، شريطة العدل بينهن في حدود المقدور عليه. ولكنه نصحه بأن يخبر فاطنة بحقيقة الأمر علها تتفهّم، وتقبل راضيةً بذلك، رغم علم

الاثنين معاً بأن مجرد سماع ذلك سيكون صعباً عليها، وما بالك بتقبله، وتقبل ضرة تعيش معها، وتشاركها زوجها!

ودّع سي علال الفقيه راجعاً إلى منزله، وحاول استجماع قواه والتحلي بالشجاعة اللازمة لإخبار زوجته فاطنة المسكينة.. وحين أعدت مائدة العشاء، وتناولا معاً ما هيأته، وأرضعت صغيرها الذي سرعان ما أسلم نفسه لنومة عميقة، أمسك بيدها قائلاً:

- "زوجتي الجميلة.. شحال هادي وأنا بغيت نصارحك بواحد لخبر شوي صعيب، نتمنى تقبليه!".

- فقالت: "الله اسمعنا خبر الخير.. تفضل أنا كنسمع ليك يا زوجي الحبيب!؟"

فأخبرها بتفاصيل ما حدث كله، واعترف لها بعمق حبه لها، وبأنه سيجتهد في إسعادهما معاً، والعدل بينهما على النحو الذي فرضته الشريعة. وقبل أن تجيبه بالموافقة أو الرفض، سألته:

- "قل لي، أولاً، واش هادا هو سباب الحالة إلي نتا فيها شحال هادي؟!"

وفهمت من جوابه أن وقوعه في حب تلك الفتاة هو سبب إغراقه في التفكير والشرود الذهنيّ، وقالت له مصطنعةً ابتسامة "صفراء" تخفي وراءها شعور أي زوجة تلفي نفسها في مثل وضعها هذا:

- "شوف أسي علال.. نتا راك عارف مقدار حبك عندي.. ولكن من بعد ما سمعت منك كل ما سمعتو ما بقا لي ما نقول لك سوى ندعي معاك بالتيسير.. والله إعاونك.. أو مرحبا ببنت الناس ألف مرحبا!"

شعر سي علال، وهو يصغي إلى كلام زوجته، بإحساس مزدوج! فقد صدمه جواب فاطنة، من وجهة؛ لأنه لم يتوقع بتاتاً، أن تقبل، بتلك السهولة، ضرّة تشاركها زوجها.

وأحس، من وجهة أخرى، بأن الظروف أضحت مساعدة له للإقدام على تنفيذ ما يريده، مع أنه لم يضمن بعد ردّ الزوجة المنتظرة بالإيجاب، وإن كانت أغلب المؤشرات ترجّح أن تقبل به زوجاً، لاسيما وأنه كان وسيماً قوياً غير متكل على غيره في توفير قوته، وإعالة أسرته..

وكان المتوقع، بعد سماعه هذا الجواب من فاطنة، أن يطير فرحاً، وأن يشكرها على تفهمها ورحابة صدرها.. بيد أنه لم يفعل شيئاً من ذلك! بل كل ما صدر منه طلبه منها أن تطفئ ضوء القنديل، وتدعه ينام كما ادّعى.. ففعلت مسرعة، وهي تردد:

- "الله إعاونك أسي علال.. الله إوفقك لكل خير!"

لم يخلد إلى النوم، طوال الليلة، ولم يهنأ له بال، بل ظل مستغرقاً في التفكير وتأمل جواب فاطنة الطيبة اللبيبة.. وبلغ به الأمر حد تأنيب ضميره، وتوبيخ نفسه التي سولت له ما سولت، لاسيما وأنه يملك زوجة صار ينعتها بـ"الكنز النادر"!

مرّ أسبوع بكامله، وسي علال لا يطرق موضوع الزواج مع أحد فيما يشبه عزمه على التراجع عنه، بعدما أحرجه جواب زوجته، ولكن حالته النفسية لم تتحسن، بل زادت بالمقابل، سوءاً!.. وكانت حيرته أعظم لما جاءته زوجته تلح عليه بالإسراع بخطبة تلك الفتاة من أبيها، وأكثر من ذلك فقد قررت أن ترافقه بنفسها، وتخطبها له، وكان هدفها الأساس أن يرتاح زوجها نفسياً، ويستعيد حالته الطبيعية، وتعينه على تحقيق رغبته في الزواج ثانية.

وفي صبيحة اليوم التالي، وكان يوم أحد، ذهب الاثنان، سي علال وفاطنة، إلى منزل أب الفتاة، فرحب بهما، وأجلسهما في الصالون، وعرف منهما سبب الزيارة.. ولما أخبرت الفتاة بسبب قدوم ذلك الرجل، الذي سبق لها أن رأته أكثر من مرة في الرحبة، عن بعد وطلب رأيها في الموضوع، كان ردّها بالإيجاب كما توقع سي علال تماماً!. وتم التداول في شؤون الصداق والزواج ونحو ذلك، وانتهوا جميعاً إلى التوافق والتراضي بخصوص كل نقط النقاش. وحدد موعد الزواج في أجل أقصاه ثلاثة أشهر من تاريخ الخطبة، وهو ما حصل بالفعل؛ حيث أقام العريسان حفلتي زواجهما وفق التقاليد المرعية داخل القرية، وانتقلت العروس إلى بيت سي علال لتسكن مع زوجته الأولى التي كانت سعادتها بهذه الضرّة غامرة! وكانت تردد باستمرار: "الرجل ليس ملكاً للمرأة تملكه كما لو أنه متاع خاص بها، بل إنسان نتشارك معه الحياة؛ لذا، فلا داعي لأن نحتكره"!

لقد عاش سي علال بين زوجتيه عيشة هانئة مستقرة، وتحسنت حالته النفسية، وبدت عليه أمارات الارتياح والرضا، وكان يجتهد في العدل بينهما مادياً ووجدانياً، وإن كان قلبه يميل، أحياناً، إلى فاطنة التي لقنته دروساً في نبل الأخلاق لن ينساها أبداً. ووجد أن عمله في رحبة الزرع حارساً لم يعد يناسب وضعه، ولا يوفر له ما يكفي من المال لإعالة أسرتين، فقرر تركها ليعمل في منجم للفحم الحجري يقع على مشارف القرية، فتحسن مدخوله، وإن كان عمله الجديد أشق وأخطر على صحته، لاسيما وأنه كان يضطر إلى النزول إلى جوف الأرض لاستخراج الفحم بوسائل عمل تقليدية.. لقد كان المهمّ، بالنسبة إليه، أن يحصل على ما يكفيه لتغطية مصاريف أسرتيه اللتين تعزّزتا بضعف عدد أفرادهما تقريباً في غضون العام الموالي لزواجه الثاني، بعدما أنجبت له فاطنة مولوداً ذكراً آخر، والزوجة الثانية توءماً أنثوياً؛ وبذلك، توسعت عائلته الصغيرة، وتزايدت مصاريفها وأعباؤها، وكثرت مشاكلها أيضاً!

ولم تكد تمضي أشهر معدودة من إنجابها توءمها حتى بدأت الزوجة الثانية تطالب سي علال بتوفير مسكن خاص لها ولابنتيها، مع أنه اشترط عليها، حين تقدم لخطبتها، أن تقطن في منزل واحد مع زوجته الأولى، فوافقت يومئذ على ذلك. ثم إن فاطنة كانت تعاملها باحترام بالغ، ولم تكن تغضبها أو تسيء إليها بأي شكل من أشكال الإساءة! الأمر الذي جعل سي علال يثور في وجهها، ويغلظ معها الكلام، ويهددها بالطلاق إن لم تعد إلى رشدها! وتدخلت فاطنة لتهدئ الوضع، و تطفئ نار غضب زوجها الذي بدا كثور هائج لم يسبق لها أن رأته بمثل تلك الصورة، فتراجعت الزوجة الجديدة عن مطلبها ذاك، وقبلت، على مضض، بالأمر الواقع. ولكن علاقتها بزوجها أخذت تسوء شيئاً فشيئاً، رغم تدخلات فاطنة وبعض الجيران ذوي النية الحسنة الراغبين في جبر تلك العلاقة. ومن جهته قلل سي علال من تردده على غرفة زوجته الثانية، وفتر إحساسه تجاهها بصورة واضحة، وزاد - بالمقابل - تعلقه بزوجته الأولى ذات القلب الكبير التي لم تكن تتردد في تأنيبه على تقصيره الملحوظ حيال زوجته الأخرى، وتفريطه في القيام بما يلزم نحوها ما دامت العلاقة الزوجية قائمة بينهما!

حاول سي علال أن يتكيّف مع الوضع المستجد، وأن يعالج مشاكله الداخلية بعيداً عن تدخلات الأجانب، وأن ينصت إلى زوجته الثانية لإقناعها بمحدودية إمكاناته المادية، وبعدم قدرته على تلبية مطلبها في السكن المستقل. وعلى الرغم من تحسن وضعه العائلي إلى حد ما، فإنه لم يستطع العودة به إلى حالته الأولى من السعادة والاستقرار والانسجام.

وذات يوم، استيقظت فاطنة باكراً بعدما عزمت على ترميم بعض شقوق سقف غرفتها، وإصلاح بعض ما انهدم من حائطها، فأخذت سلماً خشبياً، وأعدت عجنة صغيرة بخلط الطين والماء والتبن، وشرعت في ذلك الترميم والإصلاح، لتفادي نفاذ قطرات المطر إلى داخل حجرتها، لاسيما وأن فصل الشتاء كان على الأبواب. وبينما هي منهمكة في عملها، زلت قدمها من إحدى درجات السلم، فوقعت أرضاً لتصاب بكسر على مستوى عمودها الفقري، وأطلقت صرخة مدوية سمعها الجيران، فضلاً عن جميع من كان بمنزل سي علال.. جهز الزوج بغلته الهزيلة، وحمل على متنها زوجته إلى أقرب مستشفى، وكان يبعد عن سكناه بنحو ثلاثة كيلو مترات، ونقلت، مباشرةً، إلى مستشفى المدينة الكبير بعدما أحضرت ـ على وجه السرعة ـ سيارة إسعاف. شخص طبيب المستعجلات حالتها، وهي ما تزال في غيبوبة، فوجد كسرها كبيراً، وليس بمستطاعه جبره وعلاجه بالإمكانات المتوفرة في المستشفى حيث يعمل، فَتَكَلَّفَ للمسؤولين الذين أشاروا عليه بتحرير محضر، ونقل المصابة إلى المستشفى العسكري بالعاصمة. وفي صباح اليوم الموالي، وصلت إلى ذلك المستشفى، وأجريت لها فحوصات وعملية جراحية، وقدمت لها أدوية، ومكثت هناك أسبوعاً كاملاً، كلف مبالغ باهظة سددها سي علال بصعوبة، وبمساعدة عدة جهات أخرى. وعادت فاطنة إلى منزلها، ولزمت الفراش، وخف النشاط والحيوية في بيت سي علال على نحو لا تخطئه العين.. ولم تتحسن حالتها الصحية، بل استمرت في التدهور وسط حيرة زوجها الذي بدا كالمصدوم العاجز عن استيعاب ما يجري! وذات صباح، دخل سي علال غرفتها ليعودها، وليطلع على مدى تحسن وضعها الصحي، كما دأب أن يفعل كل يوم قبل خروجه إلى العمل، فناداها مرات، ومرر يده على وجهها المستدير دون أن تحرك هي ساكناً، فانتبه إلى أنها استحالت جثة هامدة.. ماتت.. لقد ماتت.. حركها سي علال بعنف. وضع يده على صدرها ليتأكد من توقف نفسها.. أدرك، يقيناً، أنها رحلت إلى دار البقاء. بكى، وحيداً، قربها بحرقةٍ شديدةٍ، والحزن يعصر قلبه الرهيف، قبل أن يخبر زوجته الثانية بذلك، والتي أسالت، أيضاً، دمعاً غزيراً، ورفعت صوتها بالبكاء والنحيب حتى سمعها الجيران الذين تقاطروا على منزل سي علال يصبرونه، ويخففون عنه، ويدعون لفاطنة بالرحمة والغفران وحسن الختام.

وما إن اقترب منتصف ذلك اليوم حتى كانت جثة الراحلة قد غسلت وكفنت وجهزت لإيداعها في مثواها الأخير.. لقد كان حزن سي علال على فراقها عظيماً ألزمه الفراش أياماً.. وكان على زوجته الثانية، التي استقلت بمنزلها إلى حدٍّ ما، أن تتكفل بابني زوجها من فاطنة، إلى جانب طفلتيها، وأن ترعاهم جميعاً، وتتولى كل شؤون المنزل الداخلية. ولكنها لم تكن في مستوى تحمل هذه المسؤولية الجسيمة؛ إذ سرعان ما ظهر اهتمامها البالغ بتوءمها، وإهمالها ابني الراحلة! الأمر الذي كان يؤلم سي علال حقاً، ويحز في نفسه، ويدفعه إلى تقريبهما إليه أكثر. بل إنه صار يفكر، بجدية، في زوجةٍ أخرى ترعى ابنيه، وتخدمه، وتحل محل زوجته الهالكة، لاسيما وأنه لم يعد بقادر على أن يوفق بين الاستمرار في العمل بالمنجم وبين رعاية ابنيه من فاطنة بعد ظهور إهمال زوجته الثانية لهما إلى حد لا يطيقه أبوهما.

وقبل إقدامه على أيّ خطوة في هذه السبيل، قرر أن يستشير عمته الحاجة "يطّو"، تحديداً؛ لأنها الوحيدة التي كانت تحس به، وتقوي معنوياته، وتشجعه على الثبات في مواقف الشدة... وذلك في موضوع زواجه المرتقب. فدلته على "جَمْعَة"؛ ابنة الحاج التولالي، التي كانت تكبره سناً بعام واحد تقريباً، فتقدم لخطبتها من أبيها، دون إعلام زوجته الثانية بذلك، بخلاف ما فعل لدى إرادته التزوج بهذه

الأخيرة. واشترط عليها شروطه، وفي مقدمتها ضرورة اعتنائها بابنيه من زوجته الأولى، كما تعتني بأبنائها المحتملين، وقبولها بالسكن مع زوجته الأخرى، فقبلت بعد تردد لم يستمر طويلاً.

ولما انتهى إلى علم الزوجة الثانية ما ينوي سي علال فعله، غضبت غضباً حاداً، وحزمت أمتعتها وأغراضها، وغادرت إلى بيت أبيها دون رجعة، تاركة وراءها توءمها. الأمر الذي أحزن زوجها من ناحية، وأفرحه من ناحية ثانية؛ لأنه تخلص منها، ومن أخلاقها وطباعها الخشنة.

انتقلت جمعة، بعد انتهاء حفلة عرسها، إلى بيت الزوجية لتجد نفسها أمام زوج وأربعةٍ من أطفاله، لا اثنين كما قيل لها سابقاً! ولكن ما خفف من صدمتها، وجعلها تقبل، راضيةً بذلك الوضع خلو ذلك البيت من ضرتها المغادرة؛ وهو ما كان يعني لها أن تكون سيدة المنزل، الآمرة فيه والناهية! وتعاون سي علال وجمعة على رعاية أولئك الأطفال، والقيام بشؤونهم كلها، على الرغم من صعوبة الأمر، لاسيما وأنهم كانوا صغاراً ذوي أعمار متقاربة جداً، ويمرضون باستمرار فيملؤون المنزل بالصراخ صباح مساء، ويحرمون أباهم وزوجته الجديدة من النوم والاستراحة. وبدا للزوج أنها بدأت تعبر عن ضجرها وتذمرها، وإن بصورة ضمنية، فحاول تشجيعها على مواصلة عملها الإحساني تجاه أولئك الأبرياء، مؤكداً لها أن ذلك لن يذهب هباءً منثوراً، بل ستجزى عليه دنيا وآخرة!

وفي تلك الأثناء، رجع الميلود من بلاد الإسبان، بعد أن غاب مدة فاقت الستّ سنوات حتى كادت عائلته تفقد الأمل في عودته سالماً إلى بلدته، وكان قد تواعدا، هو وابنة خالته جمعة، على الزواج بمجرد عودته من تلك البلاد، وتجميعه نصيباً من المال يساعده على تكوين أسرة معها، وحصوله على أوراق الإقامة هناك بصفة قانونية ومستديمة.. تركت جمعة بيت سي علال وأبناءه، والتحقت بأهلها تحت ذريعة عدم تحملها العيش مع زوجها وصغاره الأربعة، وأتيحت لها فرص للقاء الميلود، وذكرته بما تواعدا عليه منذ سنوات.. ولكنه حاول التملّص من وعده متذرعاً بأنها لم تعد بكراً كما كانت وقت تواعدهما، وبأنها أصبحت في حكم المطلقة! فأحست بكلامه وكأنه خنجر يخترق شغاف فؤادها، وندمت على تعلقها بسراب، وفقدانها زوجها الوفي بتهورها وطمعها! وسعت، عبر وساطاتٍ إلى إصلاح علاقتها بزوجها سي علال، معبرة عن رغبتها في العودة إلى بيتها الذي غادرته دون علم ولا إذن زوجها! ولكن سي علال، المعروف بطبعه البدوي الأصيل، كان قد بادر، من فور علمه بحقيقة ما جرى، بفسخ علاقته بجمعة، والبحث عن زوجة رابعة تتكفل بأبنائه، وتعمر بيته الذي يبدو أن عيناً شريرة قد نظرت إليه بسوء؛ كما كان يردد باستمرار!

إن قصة سي علال مع الزواج صارت على كل لسان داخل القرية، إلى درجة أن بعضهم كان يتخذها موضوعاً للتندر والتفكه، وبعضهم كان شديد التأثر بها ومتعاطفاً مع بطلها في محنته، وبعضهم الآخر عزا سبب ما يعانيه كله إلى إقدامه على التزوج من امرأة ثانية مع أنه كان يعيش في سعادة تامة مع فاطنة... وأياً كان سبب تعاسة سي علال، وسوء حظه مع الزواج، فقد كان المشفقون عليه كثراً، لاسيما وأن أطفالاً صغاراً يعيشون في كنفه، وأنه ملزم بالحضور إلى المنجم، بانتظام، كيلا يفقد مصدر رزقه الأساس.. وكانت يطو، خلال فترة مغادرة جمعة بيت الزوجية، تتولى مهام الاعتناء بصغاره، في انتظار عثوره على زوجة أخيرة لاستيفائه الأربع التي أباحهن الشرع!

ومن الذين رقّوا لحال سي علال، وآلمهم وضعه الصعب الذي يعيشه، عبد النور؛ جاره وزميله في المنجم، الذي دله على خيرة بنت منانة؛ أرملة بوشتى الحميدي العاقر، التي يشهد لها كل من عرفها، من

كشب، بنبل خلقها، واقترح عليه التقدم للزواج بها على سنة الله ورسوله. تحمس سي علال للفكرة، فاصطحب معه يطو إلى بيت أبيها، الذي كان "مقدم" القرية أحد فضلائها.. وبعدما استمع، باهتمام، إلى قاصدي بيته، وعرف وضعية سي علال الحرجة الباعثة على الشفقة حقاً، لم يتردد في إعلان موافقته المبدئية على الزواج، لاسيما وأنها كانت امرأة محبة لفعل الخير، فكانت هذه فرصتها السانحة لذلك. ومن جهته، أحسّ سي علال، في أعقاب ذلك اللقاء، بارتياح عميق لم يحسه منذ زمان، وتفاءل بهذا القران.

وبالنظر إلى الظروف الخاصة التي كان يعيشها العريس، تم الاتفاق على التعجيل بإقامة عرس سي علال وخير بحضور بعض أقاربهما وجيرانهما، لتنتقل مباشرة العروس إلى منزل زوجها الجديد. ولم تمض سوى أيام قليلة، حتى لمس سي علال مقدار التغيير الذي أحدثته خيرة في بيته كله، وكان يشبهها بزوجته الأولى، التي ترك رحيلها المبكر عن الدنيا فراغاً مهولاً في حياة الزوج، الذي ظل يذكرها ويترحم عليها باستمرار.. وكان يرى فيها خير خلف لخير سلف!.. لقد استطاعت، بصبرها ورزانتها، أن تعيد الدفء المفتقد إلى بيت زوجها، وأن ترعى، على أكمل وجه، أبناءه، الذين كانت تعدهم بمثابة أبناء حقيقيين لها، وأن توفر له كل أسباب الراحة والاستقرار؛ فأحسّ وكأن شيئاً من المعاناة لم يحصل، وأنسته همومه وآلامه، وفتحت عينيه للحياة مجدداً.. فحمد الله كثيراً على هذه الزوجة المباركة!.

□□

قميص..

□ بلسم محمد محمد *

تأخّرت في النهوض هذا الفجر على غير عادتها، سرقتها إغفاءة عميقة بعد وعكة داهمتها بغتة، لم يعرف لها الطبيب تفسيراً، فسلّمها للنوم بحقنة مهدّئة.

تردّد قليلاً قبل أن يفتح الباب ويغادر، التفت نحو نافذتها المغلقة، لم تكن تقف خلفها، ترفع طرف ستارتها، يقول لها "إلى اللقاء"، يغمز بمصابيح سيارته الـ (بيك آب) البيضاء الصغيرة ثلاثاً، فتقرأ له "المعَوِّذتين" و"قل هو الله أحد"، لينطلق إلى رزقه برضا.

بدا الأمر اليوم مختلفاً، فقد كان الانطلاق ثقيلاً، شيء ما يشدّه للرجوع وتقبيل يديها، للرجوع وسؤالها عمّا اعتراها عشية أمس؟

ساوره قلق غصّتْ به روحه: هل هي إشارة إلى أنّ مكروهاً سيحلّ بها في غيابه؟

هزّ رأسه نافضاً عنه وساوسه، أدار محرّك سيارته، وبعفويّة غمز بمصابيحها ثلاثاً على نافذتها المغلقة المسدلة الستائر، دون أن تقرأ له، ودون أن يقول إلى اللقاء.

الطريق المألوفة التي يسلكها كل يوم، أحسّها اليوم أطول...

الأشجار على الجانبين تحوّلت تحت أضواء السيارة الكاشفة إلى أشباح تترنّح حول بعضها بما يشبه رقص الشياطين...

صخبت السماء بأنوار شهب ونيازك تبرق هنا وهناك، تهاوت أمامه جميعاً، سطع ضوء بهر ناظريه، كبح سرعة السيارة متفاجئاً بالشهب تعترض طريقه، تنير له دربه بشكل أسطوري عجائبي....

هل كان ما يراه حقيقة؟ أم أنه وهم يتراءى له؟ هل هي إشارة أخرى تدعوه للرجوع؟

مرّ على وجهه براحة كفه، زاد من سرعته، فتجمعت قافلة الشهب، صارت سهماً مضيئاً وغابت بلحظة كما ظهرت.

استحضر وجه حبيبته، ابتسامتها، استعاد عبارتها في لقاء الأمس التي قالتها بحياء:

ـ لم يعد ينقص بيتنا شيء إذاً؟

---

* قاصة من سورية.

متودداً أجاب:

ـ سواك.... تنقصه العروس....

تذكّر كيف خبأت وجهها، وهي تضحك قائلة:

ـ ألن تحمل معي حقائبي إليه؟

ردّ بشغف:

ـ وسأحملك أنت أيضاً، ستتجاوزين عتبة البيت بين ذراعي، عهداً مني أن أحتويك العمر كله....

شعر بيديها الرقيقتين تمسحان ظاهر كفه، وهي تهمس بحنان:

ـ أعرف....

فشلت سطوة الفرح التي استرجع لحظاتها، في السيطرة على تلك الحالة الغريبة التي تنتابه، يزداد الأمر صعوبة بإلحاح صوت أمه، وهي تستلقي منهارة على الأريكة، تردد:

ـ أحسّ بقبضة قاسية تخنقني، في قلبي نار تتأجج، لا، بل هو الجحيم بذاته!!

وصوت الطبيب يطمئّن:

ـ هي نوبة عصبية، لا أكثر....

يعضه الندم، لماذا لم يختر أن يفتح الباب، ويلقي عليها نظرة قبل أن يغادر، بدل خياره تركها تستريح...؟

امتدت كفُّ الضوء تصافح الهضاب الهاجعة باسترخاء، مستنهضة ألوان زروع المدى، فراحت تتثاءب مغتسلة بندى يقظة مبكرة.

لاح له المنعطف نحو الساحة المنشودة... هوّن الأمر على نفسه، مسافة قصيرة، يُنزل حمولة سيارته الصغيرة، هذه المرة لن يتأخر، سيسلمها لمتعهد السوق، يقبض ثمنها، ويرجع سريعاً.

إلا أن ما كان في انتظاره في الساحة التي يعرفها جيداً، كان مختلفاً...

في ساحة الرزق، دار حول نفسه مرات عدّة، يتساءل عمّا يحدث... لم يصدّق، ولم يمنح وقتاً ليفهم...!!!

أوحى مشهد الالتفاف المفاجئ الذي أحاطه أن مكيدة بانتظاره، وشت له نظرات الغرباء الذين حاصروه بغدر وشيك، وأنه قد وقع في شرك نُصبَ له.

في ساحة الرزق استبيح العمر، ودونما سؤال، انسكب الشر سيلاً يغرق الأحلام، يجرف الحياة إلى وحل الهاوية، ويُرخي على الأمنيات الستائر.

حدّقت العيون تتفحص القدّ الفتي، تنفث حقداً لم يَعرف له مسوّغاً، تراصفت الأجساد تحاصر الفريسة الصيد، وأُشهرت السواطير تتحدى الضحية!

فتّش عبثاً عن وجوه يعرفها... بالأمس كانت ترفع له التحية بالسلام، تتقاسم الخبز والملح، تحلية المولد، دعوة الفرح، وفضاء الساحة.

تأكّد أنه يقف وحيداً وقد أطبق عليه الفخ!

هو الأعزل المسالم، كان يدرك بما لا يقبل الشك أنه الهدفُ الخطأ، لكنه كان هدفاً!

ببعض أمل تمسّك به، سأل:

- ماذا هناك؟

جاءه الردّ ساخراً:

- ألم تسمع نداء الجهاد؟

- إني حاضر... معاً إلى فلسطين... معاً إلى القدس الشريف...

- بل هو الجهاد فيك.

- لماذا أنا؟

- جاء يومك أيها الكافر...

بادرته الطعنة الأولى دون تردد، اندلقت إثرها دماؤه تُغرق الجسد المحاصر، تراءت له أمه وهي ترتعد عشية الأمس، أتراها استشفت الكارثة قبل وقوعها؟

هل كانت قوة حدسها تلك التي أرخت بظلالها، وأنذرتها بما سيحدث؟

رفع يديه الخاويتين في محاولة للدفاع عن نفسه، فتناولتهما الشفرات المسنونة.

صرخ مفزوعاً، موجوعاً:

- على رسلكم، أنا لا أعرفكم!

دارت الهامات حوله دورة الذئاب حول الطريدة.

صاح:

- أنا لم أرتكب ذنباً!!!

- كيف، وقد أفتى الشيخ أنك آثم سليل آثمين؟

تعالت الصيحات، حيّ على الجهاد...

وانهالت الطعنات، فهوى مسربلاً بدمائه.

سمع صوت عروسه تناديه:

- انهض معي إلى البيت...

حاول النهوض، لكنه كان القيام المستحيل.

انتفض الجسد المغدور يبحث عن أنّة تندُّ عن وجعه، عن آهة تحمل أسئلته: من نفخ بالبوق، واستقدم يوم الحساب؟ من اعتلى عرش الله، فأقام الحدّ، وأصدر الحكم بالعقاب؟

تلوّى ذبيحاً يتخبط، في نزاعه الأخير، يحسب أنه يفارق الدنيا قتيلاً، يموت وحيداً بصمت، إلا أن الشهب والنيازك عادت، وهوت إليه، حطّت حوله، رفعته، فنهض واقفاً بقميصه المضمخ بالدم، استرجعت له يده المقطوعة، استردّت له إصبعه المبتورة، فأشارت في الحال نحو القتلة، وشاع الخبر... صار ملحمة تلهث بها الشفاه.

تصدّرت صورته صفحات "الفيس بوك"، يحمل جرحَ وجهه العميق، ويده المقطوعة، إصبَعُهُ المبتورة تشير نحو وجوه غريبة، ويكتب الدم:

ـ هؤلاء هم القتلة....

فتنزف الصفحات، تصير فزاعة عنيدة ترفض أن تُقفَل!!!

تناقلت الأخبار أن الميت الحيّ يظهر في كل مكان، بقميصه المدمى، وأعضائه المقطّعةِ المحمولةِ، يركع في المسجد يوم الجمعة، يشقّ الصفوف بين المصلين، ليشعل شمعة يوم الأحد في الكنيسة، تاركاً الدم الحرام، يقطر راسماً خطوه!!

صار يتنقل شاهراً قميصه النازف، فتتكفن الجموع إلى أسئلتها، وتفرغ الساحات، يرفع القميص المثقل بالدم، ويصيح في الفجر، في العصر، في كل وقت:

ـ هذا قميصي أنا، مغمّس بدمي الطري... من حمّلني دم قميص فاق عمره الألف عاماً وما يقارب ألفاً أخرى؟

لا تحملوا قميصي، سأغسله بماء الفرات...

أعمدةُ بشذا ياسمين "دمشق"....

أدفنه تحت أوابد "أوغاريت"، أحفر له عميقاً، عسى أن يُنبت ذات حين أعناقاً تتوارث صكوك براءة، وانعتاقاً من أبجدية القميص!!!

□□

هدى حنا صوت ذاكرة الحلم الفلسطيني ..

□ عبير غسان القتّال*

يومَ زرتها في البيت، أدهشني احتفاؤها بي، وفرحتها بزيارتي، أدخلتني إلى ركنها الأغلى: غرفة نومها وملاذها في الكتابة، حيث كل ما تحب يحيط بها، والأهم الطاولة القريبة من السرير حيث تغفو أوراقها والقلم، هناك ارتشفنا القهوة التي صنعتها بأصابعها التي يُهيأ لي أنها قُدَّت من ورد لرقتها. لكن في ظل الظروف التي دهمت الوطن الغالي سورية، أدخلنا قسراً بوابات الحذر، فكان الهاتف وسيلة التواصل الأكثر حميمية. هاتفتها لأطمئن عليها، وقتئذ أخبرتني ابنتها ألا أفاجأ إن هي لم تتعرف عليّ. الحقيقة أنني تفاجأت بكلام ابنتها.. إذ كنت واثقة أن إمرأة تحفل ذاكرتها بأدق تفصيلات الطفولة لن يقربها النسيان.

جاءني صوتها دافئاً معاتباً، أني تأخرت عليها، ولم أزرها.

سألتها: أعرفتني؟!

ـ طبعاً.. هل أنساك يا عبير؟!

نعم يا أيقونة فلسطين لم ولن تهرم ذاكرتك، بل هو الزهايمر قدر الواهمين.. وقدر البائعين.. وقدر الخائنين.. فكيف تهرم ذاكرة فاضت حباً بالرامة حيث مرابع الطفولة وشغفها. كيف تهرم ذاكرة ما زالت تحفظ طريق عودتها إلى فلسطين؟

عندما كتبت بطلتها سعاد أمنيتها **"أريد أن أموت في فلسطين"** كانت تعرف أنها تتجه نحو الحقيقة، على الرغم من سنيها الزاحفة إلى التسعين، وهي البعيدة عن فلسطين، لتؤكد أن العودة قريبة وأكيدة. **هذه السيدة الأيقونة "هدى حنا"** غادرتنا إلى فلسطين من سورية وهي ما تزال

* باحثة من سورية.

تحتفظ بنداوة أحلامها، التي رددتها بعشق مستميت في كل محفل: **"ألا ليت السماء تقترب مني قليلاً، وأنا أقترب منها قليلاً، لأمسح عن وجهها هذا الغموض، علني أرى وراءها كوناً آخر من بين الأكوان، غير هذا الكون، يكون أكثر صدقاً، أكثر عدلاً، أكثر حباً للحق."**

تطلق أجنحة أحلامها لأجل فلسطين، تعلّمك الحياة لأن ما لديها فيض من العشق، تحتاج أن تقبض على الزمن، وتطوّعه لتحقيق رسالتها، فبين جوانحها قلب متأجج ثائر، لم يعبث به الدهر. ها هي تعرّف الآخر بوطنها المرسوم على بؤبؤ عينيها، وملامح وجهها، حين استطاعت أن توقف الجمهور في **"معرض فرانكفورت الدولي للكتاب"** دقيقة صمت تحية لشهداء فلسطين، وشهداء العالم.

لم تكن تعرف الخوف أو الصمت: امرأة مشبعة بروح المقاومة والكفاح، وبصعوبة وبطء مميت غادرت مرابع الطفولة، تركت أشجار اللوز، مروج الزيتون، أحجار البيت، لتغدو لاجئة، بعد أن خرجت من فلسطين عام 1948 عن طريق جنوب لبنان، لتدخل سورية بورقة أعطاها لهم الضابط **"أديب الشيشكلي"** حيث كان في جيش الإنقاذ، فحملت من فلسطين أفكارها، وكيساً وضعت فيه أشياءها الخاصة...

لم تكن حياتها عادية، بل كانت غنيّة بالتفصيلات التي تحمل الكثير من الدهشة والتسارع، ذاكرة نهمة للقص، تستذكر كل مكان مرّت به، أو تنفست هواءه، لا تنسى أصغر تفصيل **"من البيت والجيران وما يحيط بهما"** لتدخلنا جو الحكاية فنستمع إليها وهي تصف بيتها في طبرية، تصمت، تلتمع عيناها براقتين، وبابتسامة صغيرة أفهم أنها تماهت مع الماضي وها هي تحبو على مدارج طفولتها، تستذكر الألعاب وتسميها: عندما كنت في الصف الأول بدأت **لعبة الحبلة، وألعاباً أخرى..."**

في الثامنة والعشرين غادرت فلسطين، بعد أن كانت مديرة مدرسة، تعلّم الحساب واللغة العربية، وفي حصص الفراغ تعطي مادة النشيد، حيث تعلّم الأطفال قصائد حبٍ عن سورية، التي تتذكرها جيداً وترددها أمام الجميع بغنائية **جميلة:** سورية يا ذات المجد.

والعزة في ماضي العهد...

عن ذكريات اللجوء قالت: وطنية أمي دفعتني للحياة من أجل فلسطين، ما يزال صوتها يرن في أذني، وهي تحثني على الرحيل، أمي التي كثيراً ما أخفت الثوار في بيتنا، وأرسلت لهم الطعام مع أخي نقولا إلى حيث يتواجدون في وادي صفد، أجبرتني على الرحيل لأتابع الكفاح خارج فلسطين، ولأنني تركتها هناك ليس معي مفتاح البيت.

في الفترة الأولى قبل احتلال القسم الثاني من القدس، تحديداً في الأعياد المسيحية، ما كان يُسمح إلا لقسم قليل من المسيحيين بالصلاة في كنيسة القيامة، إذ يخرجون من البوابة التي وضعها الصهاينة بإذن رسمي لمدة أربعة أيام، ويبقون في القدس الشرقية، إلا أن فلسطينياً جاء من الأردن هو "سمير درويش" قرأ في جريدة أسماء الأشخاص المسيحيين المسموح لهم بزيارة القدس الشرقية، وكان اسم أختي "لوريس التي تكبرني 6 سنوات" بينهم.

حدث هذا عام 1965، فذهبت إلى القدس، ووقفت مع كثير من المنتظرين لأحبتهم، تأخذني الأسئلة:

- أيعقل ألا أعرفها؟ وهل ستعرفني هي؟

عندما شاهدتها من بعيد، كان قد مرّ على فراقنا 17 عاماً، لم تكن تعلم بقدومي. لكنها ككل الفلسطينيين على الحلم ينتظرون

ويراقبون، رأيتها بطولها ووجهها الجميل، تبحث عن أحد يبحث عنها... ضمتني وبكينا طويلاً...

قالت لي: كانت تنتظر هذا اليوم كل سنتين، وتبحث في أنحاء القدس الشرقية عنا، وكانت أمي تأتي معها أكثر من مرة.

لم يبق من أهلي في فلسطين إلا أمي وأختي، لأن إخوتي وبقية الأهل خرجوا بعدي، عندما رأوا المذابح الفظيعة. حين التقينا كانت أمي قد توفيت، فحدثتني أختي أنها صامت عن الكلام سنة بطولها، لأنها لم ترنا، إلى أن توفيت دون مرض. إنه القهر لكن قبل وفاتها طالبت بنا. مسكينة أمي، كانت تصرخ حتى اللحظة الأخيرة:

- يا ناس أريد رؤية أولادي.

بعد ذلك دخلت هدى حنا مرحلة جديدة من العمل لأجل اللاجئين، أربعة عشر عاماً قضتها في مخيمات "حلب - اللاذقية - درعا"، لتتمثل بحق ما قاله الباحث والكاتب حمزة برقاوي عنها في حفل تكريم أقيم لها في المركز الثقافي في مخيم اليرموك: **"هي الروح القدس الذي مزج بينهما حب فلسطين وانتماؤها العربي، فلا يمكن بالتالي أن أقرأها دون الإحساس بالحقيقي والجاد والجميل والحب والاستجابة للوطن وتمجيده."**

امرأة دخلت التسعين، وما يزال حياء الأنثى في وجهها إذا ما تغزلت بها الألسنة عندما تصعد المنبر ليتدفق شلال عشقها المندى بماء عينيها.

هناك في بيتها ستلمس أيضاً القلق الذي كان يلازمها والورقة البيضاء بين يديها، تضعها على مصنّف بجانب الفراش، كما تفعل دائماً حين تكتب.. تلملم شتات دمائها التي نزفت هنا وهناك.. لتكون المداد الذي يكتب هذه السيرة الخالدة.. سيرة امرأة تقدم بها السنّ كثيراً.. لكنها مازالت قادرة على العطاء.. امرأة نذرت حياتها.. واختارت أن تعيش بصمت.. كي تكون كلماتها المكتوبة صوت فلسطين، ودعوة لوحدة الفصائل الفلسطينية تحت لواء التحرير: **"فلسطين الذبيحة تهيب بالفلسطينيين أينما كانوا ليتكاتفوا ويكونوا صفاً واحداً ورأياً واحداً لتحريرها كلها من شمالها لجنوبها ومن شرقها إلى غربها."**

وتعترف بعفوية كتاباتها، وعدم رجوعها إلى المراجع فيما كتبت من رصد للمجازر التي ارتكبها الصهاينة، لقد سجلت ما رأته وما سمعته من اللاجئين حين كتبت **"صوت اللاجئ"** باكورة أعمالها منذ لحظة خروجها من فلسطين، لتطبعه بعد عودتها من العراق عام 1951، فيكون صوت الناس الذين خرجوا، وأصبحوا لاجئين، وصوت أخيها نقولا الذي انضم إلى جيش الإنقاذ المتواجد قرب الرامة، وما حدثها به أخوها جورج الذي شارك في معركتين لجيش الإنقاذ: "معركة جدين ومعركة البروة قرب عكا":

"لقد كتبتُ عن بعض الأحداث التي جرت في فلسطين، لأنه وفي كل مدينة حصلت مجزرة أو مذبحة، بعضها بدأ وأنا ما زلت في فلسطين مثل "دير ياسين" كنت وقتها في الرامة، أخبارها انتشرت كالنار في الهشيم، كانت مجزرة قاسية لم يخرج منها أحد، كتبت أحداثها مما سمعت، وما حدثتني به صديقتي وبطلة قصتي زينب في مدينة القدس عندما كنت أدرّس هناك، إذ ذهبت إلى دير ياسين لتزور أهلها، وحدث ما حدث تحت سمعها وبصرها، لم أعرف كيف هربت عندما وصلت ليلاً، وجدتها مرميّة على العتبة، أدخلتها وكانت حالتها صعبة. فبدأت تقصّ عليّ ما حدث. لكن قبل وصول الأخبار لأيّ أحد وصلتني، هي قصص واقعية لم أخترعها، ليست خيالاً".

لم تفكر أن تكون كاتبة بقدر ما كانت تطمح بحضور سياسي: **هدى حنا، "صوت ذاكرة**

الحلم الفلسطيني"، التي تستذكر كلام أمها عندما رفضت مغادرة فلسطين:

– يا بنتي لقد دخل جنود العدو الرامة، وأصبحوا في البلدة. فارحلي كي تواصلي الكفاح لأجل فلسطين، هناك حيث تذهبين يمكنك أن تكتبي، تكافحي بالقلم والكلمة، ولا شك ستصلني أخبارك".

إنها **"السيدة التي لا تنحني أمام الكوارث وإنما أمام البطولة التي تتشبع بها ليكوّنا كلاً واحداً في معادلة المبدع والشعب"** كما قال عنها المبدع الشاعر **خالد أبو خالد**، فكانت الذاكرة المحملة بكل فلسطين، والمحبة الطافحة من روحها دافعاً للكتابة والعمل النضالي الذي بدأته في صفد حيث شكلت جمعية نسائية لرفع مستوى المرأة الفلسطينية، في المقابل كان الثوار في صفد يقاتلون الإنكليز والصهاينة قبل تشكيل الكيان الصهيوني طبعاً. لذلك توقفت عن الكتابة، متفرغة للعمل النضالي. ثم الترجمة على مدى 18 سنة بدأتها عام 1982 مع **شركة "هاركوين" اليونانية**. كما ترجمت العديد من المقالات والأفلام التلفزيونية والمسلسلات، إلى أن توقفت عن الترجمة عام 2000، ليأخذها الشوق نحو الكتابة مجدداً، فتفيض ذاكرتها فوق الأوراق، وتكتب رواية **"عائد من البعيد"** والمجموعة القصصية **"أريد أن أموت في فلسطين"** إيماناً منها بالرسالة التي تحملها، أن فلسطين كاملة غير منقوصة للفلسطينيين، وأن الصهاينة غزاة مغتصبون، ولأنها خشيت مع الزمن أن تنشأ الأجيال القادمة وأمامها الكيان الصهيوني تركت رسالتها لهم، ليتذكروا دائماً ما قام به الصهاينة ضد بلادهم وشعبهم.

قصتها **"أريد أن أموت في فلسطين"** تختصر حياتها، وانتظارها للعودة، إذ تقول على لسان بطلتها سعاد.. سعاد صديقتها.. ومحرض الذاكرة في أغلب ما كتبت: **"إن الخريف يا رفاقي يخيفني، يرعبني حقاً. يمكنني أن أجعله أخضر ندياً، أن أجعله نضراً مليئاً بالعمل، مليئاً بالطموحات مليئاً بالآمال، ولكن لا يمكنني أن أجعله يتريّث حتى أصل إلى كل ما أصبو إليه، حتى يتحقق كل ما أريد. وإنني لأخشى أن يتعجّل الخريف نهاياته، وعلى غير إرادة مني تدركني المنيّة، ويغادرني الحلم الجميل وأغادره، وفلسطيننا بعد سبيّة".**

لم تنتظر هدى.. أحبت أن تفاجئ معشوقتها.. فسلكت درباً معرشاً بعبق الياسمين الدمشقي.. وأزهار الليمون.. تحمله في سفرها إلى فلسطين.. من هنا.. من دمشق.. من البوابة الشمالية لفلسطين.. ومضت تحمل أحلامها إلى الرامة.. فالمفتاح بقي في باب البيت.. هناك قبالة جبل الجرمق في صفد حيث قناطر البيت.. أصص الورد.. وأرواح محبيها جميعاً تنتظرها.. طوبى لك أيتها العاشقة التي عرشت أملاً بالعودة في أرواحنا.

مؤلفاتها:

- **صوت الملاجئ: رواية 1951**
- **عائد من البعيد: رواية 2002**
- **أريد أن أموت في فلسطين: مجموعة قصصية 2005**

□□

مع المفكر العربي عبد الله الغذامي (*) أسئلة التجديد إلى أين؟

□ حوار: حسب الله يحيى *

- أسئلة ما بعد الحداثة هي أسئلة في الحداثة نفسها.
- المغامرة والتجريب هما الوقود الحقيقي للعمل الإبداعي.
- التجديد.. بحث في اكتشاف المعلوم.
- العولمة تقع الآن في العيوب نفسها التي وقعت فيها الحداثة الغربية.
- مهمة المثقف والمبدع.. أن يضع الجمهور بين عينيه.
- خطاب الحداثة يسعى لتصحيح مسار المفهومات وكشف عيوب المقولات.

هذا موجز في الخطاب الثقافي والمعرفي الذي يدعو إليه الغذامي ومن خلال العلاقة بين الفكر والأدب والنقد، يقيم علاقة وطيدة، قائمة على المعرفة والإبداع.. وما من إبداع من دون مرجعية، ولا معرفة من دون رؤية مستقبلية.

من هنا كان المفكر والناقد العربي الدكتور عبد الله محمد الغذامي، يعد واحداً من المبرزين المؤثرين في الفكر والثقافة والنقد العربي. أصدر أكثر من (30) كتاباً في شتى حقول المعرفة والنقد.. أبرزها (الخطيئة والتكفير، التفكير والتكفير، تشريح النص، الصوت الجديد القديم، الكتابة ضد الكتابة، الموقف من الحداثة، ثقافة الأسئلة، القصيدة والنص المضاد، المشاكل والاختلاف، رحلة إلى

* عبد الله الغذامي: أكاديمي ومفكر وباحث من الجزيرة العربية.

** حسب الله يحيى: مدير تحرير مجلة (تضامن) — رئيس القسم الثقافي في جريدة (التآخي) ببغداد.

جمهورية النظرية، المرأة واللغة، القارئ المختلف).. ويستعد حالياً لإصدار الجزء الثالث من كتابه (المرأة واللغة) بعد إصدار جزأين سابقين.

أ.د. عبد الله محمد الغذامي ـ أستاذ النقد والنظرية في كلية الآداب/ السعودية، فاز بجائزة مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية/ الإماراتية عن دراسته النقدية.. وفي دبي التقيناه.. فكان هذا الحوار:

□الحداثة.. نبع الحاضر ورؤية المستقبل.. وما بعدها.. يعني هناك وعي في ضرورة تجاوزها باستمرار.. فما هو غد الحداثة؟

□□الحداثة لم يأفل نجمها، لأنها في لب حقيقتها هي مسعى واعٍ للإنسان نحو التجديد وإثارة الأسئلة، والوعي بالتجديد هو ضرورة إنسانية وهو سؤال حضاري.. لا يمكن لهذا الوعي أن يأفل، ولكنه يتخذ لنفسه صيغاً متنوعة، ويبدل ما بين هذه الصيغ من أجل تحقيق غايات التجديد الواعي، وقد نجد أنفسنا في مرحلة (ما بعد الحداثة) قبل أن تنجز شروط الحداثة نفسها، وهذا لا يعني انتهاء مشروع الحداثة ولا التخلي عنه، ولكنه يشير إلى مشروع التجديد الذي نصفه بأنه تجديد واعٍ على المنعطفات كلها.. منعطف الماضي ومنعطف الحداثة ومنعطف ما بعد الحداثة، وكلها لا تسمح لنا بأن نغادرها بسهولة، لأن قضايا كل واحدة منها ما تزال تتطلب المزيد من الأسئلة والجهد.

□الحداثة.. مشروع قائم ومستمر.. لماذا نتحدث عما بعدها؟

□□ إن مشروع ما بعد الحداثة هو مشروع في الحداثة نفسها، هو سؤال عن الحداثة، وهو في الوقت ذاته نقد للحداثة وعبر السؤال عن الحداثة ونقدها الجديد الواعي وفي صيغ تحقيقه وذلك عبر تجنب مزالق الحداثة ومساءلة وعودها الضخمة التي لم تتحقق.. وسؤال ما بعد الحداثة هو مشروع في النقد الذاتي للحداثة يجريه الحداثيون أنفسهم في مساءلة منجزهم وفي السعي نحو تحريكه إلى آفاق أبعد وأشمل..

□الحداثة.. عقلانية لها فاعليتها.. مثلما لها مآخذها.. في رأيكم أين تكمن إشكالية الحداثة اليوم؟

□□ ذكر كثير من الباحثين الغربيين مجموعة من الانتقادات ضد مشروع الحداثة العلمية ومع ذلك ظلت وعودها الكبرى في العقلانية والليبرالية، مجرد وعود وإذا ما نظرنا إليها وجدنا أنها أفرزت ما هو نقيضها تماماً، إذ أن المركزية الثقافية الغربية التي كانت عماد الحداثة ومرتكزها لم تقدم عالمياً حلولاً للمشكلات البشرية، وجاءت مرحلة ما بعد الحداثة لتسائل هذا المشروع ولتبحث عن صيغة تفك بموجبها ارتباط الحداثة المركزية الغربية وتسعى للبحث عن حلول لمشكلات البشرية/ الإنسانية والبيئية.. آخذة في الاعتبار أن الليبرالية لا تحمل حلولاً للبطالة وإفساد البيئة وتميّز ثقافات على أخرى.

□هل معنى هذا إننا أمام نوع من النقد الذاتي لخطاب الحداثة؟

□□ نعم.. هذا صحيح، ذلك أن خطاب الحداثة يسعى لتصحيح مسار المفهومات وكشف عيوب المقولات مع عدم إغفال منجزاتها الأخرى الضخمة في الإبداع وفي تحرير العقل الإنساني.

□ وهل يمكن أن نعد الحداثة رغبة في التجريب.. في الإبداع؟

□□ لكل أمة من الأمم تاريخ طويل من الرغبة في المغامرة والتجريب والتجديد، أي رغبة في الإبداع المنتسب إلى الذات المبدعة وليس ما نقلته عن أسلافها فحسب.. وهذه كلها سمات وبذور حية مستمرة لمشروعات التحديث ولطموحاته، ونحن في الثقافة العربية لدينا بوادر تحديثية قديمة ومستمرة في الشعر وفي الخطاب النقدي الفلسفي، وكل واحدة منها تمثل حداثة عصرها وتقوم بمثابة الجذر لحداثات تتلو مثلما هو حادث في حداثتنا المعاصرة التي نجد فيها السياب مصلحاً يتخذ من أبي تمام مثالاً له في الوعي وفي التجديد.

□ تثيرون الأسئلة في دراساتكم الفكرية والنقدية دائماً.. هل ترون أن الأسئلة هي السبيل الوحيد للمعرفة؟

□□ السؤال ليس هو السبيل الوحيد للمعرفة، إذ أن المعرفة قد تحدث بالمصادفة وهذه مسألة يعرفها العلماء التجريبيون، إذ تقع لهم في المختبرات مصادفات مهمة تغير من نسق تفكيرهم وتوجه مسعاهم إلى شيء ما كانوا يحسون به أو يتوقعونه.. لكن هذا لا يعني أننا نظل رهينة المصادفة وبانتظار عطاياها، ذلك أن العلماء التجريبيين وقعوا على هذه المصادفات عبر جهودهم المتواصلة التي كانت في أصلها استجابة على سؤال له طابع التحدي ومدفوع بالقلق المعرفي.. فالأصل هو السؤال، والأصل هو المغامرة والتجريب، وهذه هي الأجواء التي تفضي إلى المكتشفات وتستفز المصادفات ولا تتأثر أو تحبط بالإخفاقات.

□ ألا تجدون في المغامرة والتجريب.. أوجهاً أخرى للحداثة؟

□□ المغامرة والتجديد هما الوقود الأخرى والحقيقية للعمل الإنساني الإبداعي.. إن الإنسان الذي لا يغامر ولا يجرب لا يمكنه أن يكتشف ما وراء المجهول، إذ أن عالم المعلوم هو عالم الواقع المسلم به ولن يضيف المرء شيئاً إذا أبلغنا عن المعلوم.. وهذا هو سؤال التجديد الواعي الذي ينبني على عنصري المغامرة والتجريب.

□ ولكن الماضي هو المعلوم، والآتي هو المجهول.. إذن التجديد بحث في إعادة اكتشاف المعلوم..؟

□□ نعم.. فالوصول إلى معلومة جديدة، لا بد من اكتشافها من خلال الماضي نفسه مضافاً إليها رصيد المعلوم البشري، وهذا هو الإنجاز بكل ما فيه من احتمالات الخطأ والقلق والتحدي.

□ إذن.. لماذا اللجوء إلى الما بعد.. في حين تكون هناك مراجعة لما قبل؟

□□ في الواقع.. إن هناك اعتراضات كثيرة على مصطلح ما بعد الحداثة وجاءت هذه الاعتراضات من فلاسفة كبار مثل: هابرماس/ الفيلسوف الألماني الذي جادل بشدة ضد هذا المصطلح ورفضه، ورأى أن زمن الحداثة يقوم على حقب تتوالى وأن كل أسئلة أصحاب ما بعد الحداثة هي أسئلة في الحداثة نفسها، وإن تضمنت نقداً للحداثة، لكنه لا يرى.. أن هذا النقد يشكل مرحلة جديدة مختلفة كي تسمى بهذا الاسم، والمسألة على أية حال هي فيما تتضمنه ما بعد الحداثة من نقد للحداثة وهو نقد أراه من داخل الحداثة وليس من خارجها.. أي أنه نقد ذاتي يهدف إلى تصحيح المسار.

□ هل يمكن اعتبار (العولمة) تنويعاً غربياً لمعطيات (الحداثة)؟

□□ (العولمة) تقع الآن في العيوب نفسها التي وقعت فيها (الحداثة) الغربية.. إذ أنها تتمركز على النموذج الغربي وتتعالى على الثقافات الأخرى الهامشية التقليدية.. ومهما كانت للعولمة من فوائد، إلا أن مضارها تتلاءم مع فوائدها وهذا يقتضي منا نحن العرب أن نسهم في الخطاب الذي يتحرك الآن في أوربا وفرنسا بالذات ضد العولمة وضد مركزيتها الأميركية الصارمة.. وكأننا هنا نقف بإزاء أصحاب نظرية ما بعد الحداثة الذين ينتقدون الحداثة وكأنما هم ينتقدون العولمة.

□ أشرتم إلى وجود (فوائد) للعولمة.. فهل يمكن تحديدها؟

□□ من فوائدها.. نشر وسائل الاتصال السريعة ونشر المعرفة بين الشعوب التي لا تملك وسائل هذه المعرفة، ولكن هذا مشروط بأن تتحرك الشعوب لاستثمار هذه المعلومة المتيسرة من أجل مصلحتها الذاتية، لا من أجل الخضوع لمصادر المعلومات فيتحولون إلى مجرد مستهلكين غير واعين للمادة المقدمة أمامهم بيسر وسهولة، إن المعلومة الميسرة تغري وتجذب، ولا بأس من هذا الإغراء، إذا علمنا وكشفنا حقائقه وأسراره ومنعنا تحكمه فينا وقد تحول إلى شيء نافع لنا أن نحن أتقنا اللعبة ولعبناها بشروطها الصحيحة..

□ ولكن للعولمة مصالحها..

□□ صحيح.. هناك مجموعة مصالح.. ذلك أن العولمة تنطلق من قنوات عديدة والغرب نفسه متعدد ومتنوع، ومصالحه متعددة ومتنوعة..

□ وهذا هو الخطر..

□□ بالتأكيد.. فأنت لا تتعامل مع وجه واحد كي تتعرف على جميع معالمه فتسهل عليك مواجهته.. لكننا في الواقع نتعامل مع وجوه عديدة وهذا ما يعقد المسألة ويتطلب منا جهوداً ضخمة وجبارة لكي نعي حالات العولمة ووجوهها المتعددة، ولو فعلنا ذلك لكنا في وضع أقوى لمواجهة الظرف والاستفادة منه قدر الإمكان وتجنب أضراره قدر الإمكان.. أي أننا لسنا في حالة حرب بين جيشين ولكننا في حالة مواجهة مع عقول ووسائل وهذا نوع جديد من التفاعلات الحضارية الخطيرة جداً..

□ أين يكمن هذا الخطر؟

□□ يكمن في قدرة الآخرين على صناعة المعلومة مع التسارع الشديد في ذلك، والتبدل والتجدد المستمر الذي لا يسمح للخاملين أن يلتقطوا أنفاسهم ولا ينتظروا ردود أفعالهم ويظلوا في حالة مفاجأة يوماً بعد يوم.. بشيء غير ما فوجئوا به بالأمس.. وهذه هي لغة عصرنا الذي نعيشه، وهي تتطلب منا وعياً فاعلاً وإيجابياً وليس مجرد رافض ومنطو على نفسه.

□ ألا ترون أن صناعة المعلومة باتت أحادية؟

□□ من الصعب القول إن مصادر المعلومة باتت أحادية إلا إذا افترضنا أن الصراع محصور بين اثنين لا ثالث لهما.. ولكن الصراع الوحيد هو بين عناصر متعددة والمهيمن نفسه متنوع ومتعدد والمهمش متعدد ومتنوع وداخل في هيئات المهيمنين.. هناك عناصر مهمشة مثل الهنود الحمر والسود والنساء في أميركا والذين يعيشون مثلنا في مشاكل مصدرها العولمة.. كما أن المهمشين أنفسهم في داخلهم عناصر مهيمنة وعناصر

مضطهدة.. المسألة مركبة تركيباً معقداً لا تجعل الصراع بين اثنين لهما معالم واضحة.

□ أرى أنكم تدافعون عن المهمشين.. فهل هو شرط الثقافة والمثقف؟

□□ بالتأكيد.. من شروط الثقافة والمثقف أن تنظر إلى الهامش وفي الوقت ذاته أن تنتقد عناصر الهيمنة، وإذا لم يفعل المثقف ذلك، فإنه سيصير مجرد عامل من عوامل الهيمنة، ولن يكون في هذه الحالة ذا أثر في صناعة أي وعي ثقافي.

□ الموقف قائم على وعي.. فكيف إذا اعتمد هذا الوعي على معلومة غير بريئة الأهداف؟

□□ صحيح أن الوعي الثقافي يستند بالدرجة الأولى على المعلومة من حيث كشفها وتوصيفها ويأتي الموقف بعد ذلك من حيث توظيف هذا الكشف ليكون في خدمة الصالح الإنساني، وليس لمثقف أن يكون ذا موقف ما لم يتوفر على معلومة صحيحة وموصوفة.

□ هل يرتبط الموقف بالإيديولوجيا دائماً؟

□□ لا أظن أن هناك موقفاً يسلم سلامة تامة من الأيديولوجيا في وجه من الوجوه.. الأيديولوجيا موجودة بالضرورة، ولكن أهم وسائل التحرر من الأيديولوجيا هو الاعتراف بوجودها والتعرف على آثارها.. لكي نقترب إلى المصداقية والموضوعية قدر الإمكان.

□ المصداقية صفة مدركة.. لكنها ترتبط أحياناً بالمصالح..

□□ المصداقية يدركها القارئ فعلاً ولا يدعيها الباحث، لأن الباحث لا يمكن أن يرى عيوب خطابه فيظن في نفسه المصداقية، وقد لا يكون كذلك، لذا فإن المصداقية الحقيقية هي ما يراه ويلمسه القارئ والجمهور وليس ما يدعيه المؤلف.

□ فإذا ادعاها..؟

□□ فهو منافق ولا عبرة له.. وحديثنا ينصب على المثقف الجاد الذي يسعى بصدق نحو الموضوعية والأمانة، ولكنه مع ذلك لم يسلم من شوائب الأيديولوجيا وليس لنا من طريق للسلامة إلا عبر المصارحة في كشف ما في خطابنا من أيديولوجيا كي نخفف من ضغطنا قدر الإمكان.

□..وهل أنتم على الضد من وجود أدب أيديولوجي؟

□□ لست ضده تماماً..

□ فإذا ظل ساكناً..؟

□□ هنا يكمن الخلل.. هناك تكون الإيديولوجيا قد انتهت.. في حين بقي الأدب.

□ الأبداع.. إذن اختراق للسكون..

□□ نعم هذه مهمته.. المسألة أن يضع الإنسان جمهوره بين عينه، فإذا اتجهت إلى جمهورك مباشرة فإنك ستخضع نفسك وبكامل اعتبارك حقوق هذا الجمهور عليك بأن تكون صادقاً معه وأن تكون شجاعاً في صدقك وأن تكون أليفاً وأميناً لحقوقهم الجوهرية التي هي حقوق التاريخ والمواطنة وحقوق التنمية والنهضة وحقوق العلم وهذه كلها شروط للكتابة الثقافية إذا التزم بها الكاتب، فأنه يستطيع أن يزكي خطابه وأن يجعله خطاباً قريباً من المعرفة والموضوعية، بعيداً عن الكوابح الكثيرة التي قد تغري بتجاوز هذين الشرطين.

□ هذا يعني أنكم ضد المؤسسة الثقافية الساكنة؟

□□ نعم.. وأنا أسعى لتحريكها بالعمل والمزيد من العمل وعلى كل المستويات المتاحة للبشر..

إن الفكر واحد وإن كانت تجلياته متعددة، وقد نجد بعض الشواهد والمواقف تعبر عن غاياتنا أكثر من بعضها الآخر.. المسألة في هذه العلاقة التحاورية بين ما نفكر به وبين تجليات الحالة، ولذا فإن التنوع ليس سوى تنوع ظاهري يعود إلى جذر فكري واحد.

□ ما هو الجذر المعرفي الذي تنطلقون منه لتجليات المعرفة؟

□□ انطلق من التجديد الواعي.. وهذا هو أصلاً تعريفي للحداثة، أقول.. أن التجديد الواعي هو وسيلتي للتفكير وللتعبير.

□ أخيراً.. تتويج جهودكم بجائزة العويس الثقافية.. كيف استقبلتموه؟

□□ هي تتويج للجهد العلمي حقاً.. وليست سابقة عليه ولا حافزة عليه، ولكنها بمثابة تقدير اجتماعي ومؤسساتي لعدد من الفاعلين في الثقافة العربية.. وهذا هو المعنى الحقيقي الذي يكمن في هذه الجائزة القيمة..

□□

تقنيات السرد الروائي في رواية (احتراق الضباب) لباسم عبدو

□ د. فرحان اليحيى *

هذه هي الرواية الثالثة للكاتب باسم عبدو، صدرت في طبعتها الأولى عن دار نينوى، بدمشق 2003، وقد سبقتها في الصدور روايتان، هما: (ألوان قزحية، 1994)، و(جسد الموت ـ 1997)، كما صدرت للكاتب مجموعات قصصية قصيرة أخرى.

الرؤية في الأدب هي موقف فكري ـ جمالي، يصدر عن وعي الأديب للواقع الملموس، وتصوّره لما يمكن أن يكون عليه في المستقبل، وكلما كانت الرؤية أكثر عمقاً، كانت أكثر قدرة على كشف الواقع وفضحه.

وبهذا تُعدُّ الرؤية مقياساً للعمل الأدبي، ومميّزاً بين نص وآخر.

1 ـ دلالة العنوان:

عنوان الرواية مجازي قائم على بلاغة التضاد والمفارقة على المستوى الدلالي، فالاحتراق، في سياقه اللفظي ـ يحيل على معانٍ عديدة كالصهر، والإذابة، والإعطاب، والرماد، وكذا الكشف، والإنارة، والإبانة، والوضوح، أما الضباب، فيعني: الحجب، والإخفاء، والغموض، والطمس، إضافة إلى التضليل، والتعتيم، والتمويه.

وفي التأويل، يتلاشى الضباب أمام قوة الاحتراق، وتتضح الرؤية، بيد أن الدلالة الأكثر أهميّة للعنوان، تكمن في تعالقه مع النص، يورده الراوي في سياقات نصيّة متعددة، ومن وجهات

* باحث أكاديمي من سورية.

نظر مُختلفة، فالبطل عدنان ـ مثلاً ـ بعدما انقشع الضباب وسقط القناع، ظهرت له الحقيقة جليّة عشيّة النكسة، كما جاء بلسان الراوي: (**.... أما الآن ـ وفي هذا المساء ـ فالعتمة تتبسط أمامه، وتتحرك كالضباب، يكتمل نسيجها رويداً رويداً، وينتهي الأمل، وتتلاشى طقوس الشعارات**).(ص6).

بينما المختار يضحك هازئاً من مرجة لأنها تنبش الماضي، وتعرّي الواقع لحظة الهزيمة، في الدّالة التالية: (**.... كل ما تقولينه ليس إلا أفكاراً مشوشة، كثّفتها الأيام العصيبة... فلماذا توقدين الحطب لتخرج الصور الرمادية في هذا المساء**)؟. (ص55).

أما الضابط فيرفض الهزيمة والشعارات المضللة في المنولوج التالي: (**.... كان عليَّ أن أرفض أوامر الانسحاب. كان عليَّ أن أواجه العدوّ في أحلك الظروف وأقساها... إذاً لماذا هذه الشعارات التي تعالت بفجور طوال عقود**). (ص18).

والعنوان بهذا المدلول، يبدو مكثّفاً ودالاً على النص، وكذا لنص منفتح، على العنوان بإيحاءاته ودلالاته.

2 ـ الزمان:

يبدأ الزمان في الرواية منذ انسحاب الجيش إلى القرى الجنوبية التابعة لمدينة درعا، حتى أحداث أيلول التي دارت على الساحة الأردنية العام 1970، لكن العمق الزماني أبعد من ذلك بكثير، إذ يمتد إلى عهد الوحدة (1958-1961)، وثمّة إشارات تاريخية، وظفها الكاتب في سياقات سردية دالّة مثل: معركة ميسلون العام 1920، واستشهاد البطل يوسف العظمة، ونكبة 1948، وانقلاب الشيشكلي 1954.

تجري الأحداث في قرية (جمرة) عند وقوع الهزيمة ولحظة سماع النبأ المفاجئ، حيث يلتقي زمن الحدث زمن السرد، أي وصفه والشروع في التحدث عنه: (**مساءً يضيق الفضاء في قرية جمرة، على الرغم من إطلالتها الضاحكة على السهول الوديعة... كل شيء ساكن ومحيّر.. يتابع أخبار المعارك... موسيقا حزينة وأغاني وطنية حماسية. أصوات قادمة من أطراف الوطن، وترديد شعارات صاخبة "مزّقوا... فقضوا..." هذه شعاراتنا، وهذه صيحاتنا... تتهاوى الآن...**).(ص6).

وزمن القصة يعني، في بعض ما يعنيه، الأحداث حسبَ وقوعها وفق تسلسلها الزمني، فالحدث الأقدم هو الذي وقع أوّلاً، وهو الذي يؤدّي إلى نتائج تنجم عنه، وهو محكوم بمنطق السببيّة، أي الأسباب والنتائج، وهو أيضاً مقيّد بالترتيب المتتالي، فلا تأخير لحدث لاحق، ولا تقديم لحدث سابق، لأن الأحداث في زمن القصّة مرهونة بأوقاتها.

أما زمن السرد فقابل للإخلال به، لا يخضع أصلاً لمبدأ التعاقب والتسلسل المنطقي، والأحداث فيه يمكن أن تذكر غير متتابعة حسب وقوعها، فقد يتكلم الكاتب على حدث قديم ثم ينتقل بعد ذلك إلى حدث قريب، وهذا يعني أن زمن القصة مقيّد، بينما زمن السرد حُرّ، ومثال ذلك: ما نصادفه في رواية (**احتراق الضباب**).

إن البداية تنطلق من وقوع الهزيمة ووصول الخبر إلى أهالي جمرة، وتتناول الرواية هذا الحدث وتداعياته على صعيد الحاضر والمستقبل، لكن الراوي يرجع إلى الماضي لأسباب منطقية وفنيّة وهذا يعني أن الكاتب قد بدأ الرواية من منتصفها يلخصها قول الراوي العليم وهو يصف البطل وقت الحدث: (**كان قلقاً ينتظر أحداث ما**

بعد هذا اليوم وهذه المرحلة الجديدة التي تشكل الحدود الفاصلة بين مرحلتين مهمّتين في حياته، وتحرّكت الذكريات، وبدأت تغلي وتفور وتحمل له بعضَ الشجاعة).(ص6).

ولكـن القـارئ يسأل عـن المرحلة السابقة للهزيمـة، وعـن الأحـداث المتعلقـة بحيـاة البطـل، وهذه الثغرات يقوم الكاتب بسدّها فيما بعد عن طريق العودة إلى ماضي الشخصيات، لأن العودة إلى أحـداث سـابقة يقتـضيها إيـضاح الأحـداث الراهنة، أو إكمال رسم شخصيات الرواية، بعد إثارة فضول القـارئ لإيهامـه بحقيقـة وجـود تلـك الشخصيات، لأن الهزيمة في حياة عدنان حدٌّ بين ماضـيه ومـستقبله، ولـذا التفـت الكاتـب إلى الأحـداث والشخـصيّات، وخـصوصاً شخـصية البطل، ليطلعنا على ماضيها، ثم واكب ما حدث له بعد وقوع الكارثة ليكشف لنا ما قام به وما تعرّض له في علاقاته بسائر شخصيات الرواية.

والأحداث التي تناولها الكاتب بالاسترجاع تشمل حياة البطل كلها، وعلاقته بالشخصيات الأخـرى في الروايـة، منـذ طفولتـه، حتـى وقـوع الهزيمة، ونقف عند الرئيسة منها، بعد ترتيبها حسب زمن القصة، وليس كما وردت في الرواية وفق زمن السرد.

وتقنيـة الاسـترجاع شـائعة في روايـة احـتراق الضباب، ثمّة رجعة تتعلق بطفولة عدنان وعلاقة والـده بالمختـار، نـستوضحها في المثـال التـالي: (كنت أعمل مع والـدي في الحقل والبيدر منذ صغري... ما تزال صورة والدي محفوظة... ما تزال حياته تحضنتها هذه الجدران...). وفي سياق آخر: **(تـذكر حكايـات والـده الـتي حفظهـا. كانـت دروساً أبدية له... الآن تسرّب ندى ضحكته بعد هـذا العبـوس، حيّـاه والـده، وشـدّ علـى يديـه، فعادت القوة جامحة إليه... أحبّ والده في مطلع شبابه "ساكنة" أخت المختار. داخت في حبّه...، لكـن المختـار جـرّد عليـه أزلامـه... كـان والـده يحـارب علـى جبهـتين: جبهـة الحـب وتـسانده سـاكنة، تقـف إلى جانبـه في خنـدق واحـد، والجبهـة الثانيـة الظلـم الـذي يمارسـه المختـار).** (ص16،15).

ورجعة ثانية تحدد علاقته بالمختار: **(عاد إلى أيام الشباب عندما حصل على الشهادة المتوسطة ودخـل دار المعلمـين، وهنـاك شـاهد الـسجالات الحادة والنقاشات الحماسية بين الطلاب من قبل ثلاثـة فرقـاء. وكـان ذلـك في الـسنة الدراسـية الأولى. طالـب قـادم مـن قريـة نائيـة، قريبـة مـن الـصحراء تطـل علـى سـهول واسـعة في جنـوب البلاد، خامة جديدة في مجتمع جديد)...** (ص9، 10): **(في البداية تحكمت في مفاصلِ تفكيره وصلاتٌ ضعيفة. وكما وعد نفسه بألاّ يتدخل في الـسياسة، وأن يظـل بعيـداً عنهـا لأن عواقبهـا وخيمة... فالدرك يطاردون المعارضين للحكومة، وعيـون المختـار في جميـع الزوايـا والأمـاكن...).** (ص10).

وتذكر مواقفه المترددة، وتودد المختار إليه حين كان شاباً صغيراً، وبصفته أول فتى يحصل على شهادة علمية بين أبناء الفلاحين. بدأ المختار يحسب لـه ألـف حساب). وبعدما أصبح عدنان المنافس الوحيـد للمختـار، حـاول أن ينتـزع منـه الخـتم الـذي يمهـر بـه شـهادات إتمـام المرحلـة الابتدائيـة. عنـدها ازداد غـضباً بمـرور الأيـام وراودته الهواجس وعذابات أخرى تحزُّ في نفسه، لكنه أرجأ البوح بها إلى فترة أخرى يكون فيها أكثر قوة واقتداراً). (ص10).

والرجعـة الثالثـة تحـدّد انتمـاءه الـسياسي، وتصف المدّ الشعبي قبل الوحدة: **(استعاد صور المناقشات، وأنها تدور أمامه، وقد أصبح بعد مدّة فاعلاً فيها، ويمثّل تياراً سياسياً انتشر في تلك المرحلـة انتـشارَ النـار في الهـشيم... بـين أوسـاط**

المثقفين، وإلى حدٍّ كبير بين الفئات الكادحة). (ص11). وتبين هذه الرجعة طبيعة العلاقة بين انتمائه الواعي ومنبته الطبقي.

وتقف الرجعة الرابعة عند حادثة اعتقال البطل، ثم توضح موقف المختار وعبد الله منه: **(حينما داهمك رجال المباحث، بعد ثمانية أشهر من قيام الوحدة، كنت أقف خلفهم وإلى جانب المختار. كنا مُلثَّمين أثناء ذلك دخلت مع رئيس المداهمة إلى التبّان... كنا نفتش عن المنشورات والمطبوعات الحزبيّة، لكننا لم نعثر على شيء سوى بعض الجرائد التي ليست لها علاقة بالتنظيم).**(ص25).

وتلا السجن مباشرة التظاهرات النسائية: **(وعندما علمتُ أن زوجات المعتقلين قمن بتظاهرات في العاصمة، رقصنا وتعالت أصواتنا، ردّدنا الأناشيد الثورية وترانيم الفرح. دوّت الزغاريد وملأت فضاء القاووش والزنزانات...)**.(ص26).

وتلا ذلك اعتقال زينب زوجة البطل بسبب اشتراكها في التظاهرة: **(تذكرني اليوم بمشهد مضت عليه أعوام، عندما تقابلنا في السجن على غير ميعاد، وفي غضون ذلك تركت جساماً في بيت خالته)**.(ص48). وتداعت للبطل صورة المرأة المشابهة: **(صورتان كانتا حبيستين في زنزانة بجانب القلب، يصل بينهما خيط حريري لامع... تظل صورة المرأة البوليفيّة التي قرأت عنها ماثلةً أمامي، عندما اقتيدت إلى السجن، وتركت أطفالها دفاعاً عن عمال المناجم...)**.(ص37).

والرجعة الأخيرة تنبئ عن تنقلات البطل بين المدارس بعد خروجه من السجن: (أخرج عدنان من أحد جيوبه ورقة صغيرة مطبوعة. تناولتها زوجته بحذر ولهفة. قرأت: **(ينقل المعلم عدنان أبو شامة من مدرسة جمرة الابتدائية إلى مدرسة تمرة...)** ومن ثم تفاجأ بنقله إلى عمل إداري: **(الآن يا زينب عندما سمعت خبر نقلي من التعليم إلى وظيفة إدارية. تبدلت الوظيفة لكنني لم أتغير. عدنان هو نفسه. رأسه أكثر صلابة وأكثر ليونة... وبعدها أحيل إلى التقاعد: (لم أتعود طوال حياتي أن أبقى من دون عمل خمسة وعشرون عاماً في مهنة التعليم حصلت على هذه المكافأة وهذا لتكريم سنوات قليلة انضم إلى جمعية المتقاعدين...)**.(ص74).

تلك هي أهم الرجعات المتعلقة بزمن القصة والسابقة لزمن السرد، وقد أوردها الكاتب من دون أن يتقيّد بتوقيت وقوعها، كما أنه لم يقتصر على تقنية الاسترجاع، بل لجأ إلى تقنيّة الاستباق، وقوامها الإخبار مسبقاً بأحداث سوف تقع لاحقاً، أمّا وظيفتها فتحضير القارئ لتقبل ما سوف يقع أو إظهار الهموم والهواجس التي تسيطر على شخصيّة البطل وغيره من شخصيات الرواية.

ومعظم الاستباقات في رواية **(احتراق الضباب)** تتعلق بإصرار عدنان على موقفه السياسي والرفض القاطع لكل ما هو قامع ومهيمن وسائد، فضلاً عن الهم الوطني والقلق على مصير جمرة وأهلها، إلى جانب التصورات المستقبلية للهزيمة وتداعياتها، كقوله: **(الهزيمة التي مرغتنا بالوحل والشعور بخيبة الأمل، أوقفت مشاريعنا، وأدّت إلى اقتطاع أجزاء غالية من أجسادنا وقلوبنا، ومن واحات بلادنا وصحاريها. أوقعتنا في متاهات ستطول وتطول، ولن نصحو إلا بعد زمن، ويمكن أن ينتهي هذا القرن، ونحن ما نزال نغني المواويل، ونكتب الذكريات، وكلّها، برأيي، لا تنفع الأجيال التي ولدت في نهاية الستينيّات من القرن العشرين)**.(ص249).

وفي استباق آخر يؤكد استمرار الصراع بين السلطة ممثلة بالمختار، والمعارضة ممثلة بالبطل عدنان، ما دامت الأفكار والغايات متناقضة

كالحوار بين هذين الطرفين: (**إن ما في دواخلنا لا يتطابق مع ما هو في رأسك..! المسافة طويلة وستطول في المستقبل....**).(ص85).

وهناك استباق لمرجة وهي تنذر المختار بالهزيمة، استناداً إلى حقائق التاريخ ودوراتها: (**لوعتني كما لوعت الفلاحين من قبلي. أودعت خصومك في السجون، وإذا انتصرت مرّة سينتصرون عليك في النهاية... ولن يبقى إلى جانبك إلا العميل عبد الله**).(ص55).

وفي مونولوج لزينب يجسّد أمانيها بخروج زوجها من السجن ومقاضاته للمختار: (**تتمنى أن يقفز عدنان من زنزانته، ويتشرنق في داخل أحلامها، عندما ستحاكمه أمام الناس، ستكون قاضياً عادلاً، ستواجه عبد الله والمختار، وسيدلي كل واحد بأقواله واعترافاته....**).(ص39).

ويرى البطل أن لا بديل لاسترداد الأرض سوى المقاومة اقتداءً بأبطال التاريخ: (أنا **متأكد أن الكثيرين لم يعرفوا أن يوسف العظمة لا يزال ينتظر خبراً منهم في ميسلون.. يصرخ في وجوههم: "تعالوا أيّها النائمون إليّ... فها هي عظامي تتمدد تحت التراب تتنصب بجانبي بندقيتي... ما زلت احتفظ بها.. خبأتها لكم استعداداً للمعارك القادمة. أعرف أنكم ستعودون يوماً إليّ..**).(ص81).

وبذلك يكون الكاتب قد طبّق تقنية الاستباق القائمة على مبدأ المخالفة، فهو يعد القارئ للأحداث المقبلة، ويفجؤه بما يخالف المتوقع، ولذلك لجأ الروائي إلى تحقيق الاستباقات، أي عمليات الانتقام، وتفويت المقصود منها، فعدنان أبو شامة، عوضاً من محاسبة المختار وعبد الله، يكتفي بتأنيبهما والاستماع إلى محاورتهما وبعض الاعترافات وخصوصاً خصمه عبد الله: (**سجل يا أبا حسام في مذكراتك هذه الحكايات ستحملها الجدات القادمات....، وسيقرأنها أمام أحفادهن...**).(ص25).

ويلجأ الكاتب إلى تقنيّة المشهد الحواري، وهذه التقنية تجعل القارئ وجهاً لوجه أمام الأحداث والشخصيّات، فالرجعات تُعلمه بما كان، والاستباقات تُعِدّه لما سيكون، أما المشاهد الحواريّة فتجعله يعايش الأحداث والشخصيات. المشاهد نقاط يلتقي عندها زمنُ القصّةِ زمنَ السردِ، وهي تشبه المشاهد في المسرحية، وإنها عصب الرواية وعمادها، وقلما تخلو فصول رواية (**احتراق الضباب**) من أحدها، ولكنها على أنواع، بعضها يأتي حواراً صرفاً، يقتصر على تداول الكلام بين الشخصيات، ومثاله الحوار بين زينب وابنها حسام عندما كان الأب في السجن: ـ أين تسافر يا حسام؟.. ـ في رحلة إلى المدينة. ماذا ستعمل هناك؟.. سأزور بابا. ـ أين بابا؟ ـ في المدرسة. هل تعرف مكانها؟ ـ أسأل. ـ وإذا لم تعرف مكانها. ـ أعود في سيارة عمي أبي الوليد. ـ والدراجة؟ ـ أحملها على سطح السيارة. ـ تتركني وحدي.

ماما... ماما تعالي... معي وسنأتي مع بابا. (ص34).

ومنها ما يكون مصحوباً بمعلومات، ووصف، وتحليل لنفسيّة المتحاورين، ومثاله الحوار بين عدنان والمختار: (**ليست مصادفة أن ألتقيك اليوم. إن تفكيري أبعد من تصوراتك الضيّقة...! أنت أناني يا مختار وتافه. مصلحتك ومنافعك قتلت فيك روح التلاقي والتآخي.**

ضحك المختار وأجاب: إن هزيمة تكبر يا عدنان، ومن ساعة مجيئها إلى الدنيا، حملت معها الجفاف والقحط. ـ أعرف أنك سبب الهزائم كلها.

إن هزيمة ما هي إلا نكسة صنعتها مخاتير المنطقة كلها. سلسلة من النكسات لا أستطيع جمعها وتعدادها، ولا أعرف نقطة البداية، هل هي الأسلحة الفاسدة أو ما قبلها، أو هو الخامس من حزيران؟!.

اقرأ التاريخ يا مختار، وهو ضروري لك... اقرأ بهدوء، تلاحظ أن جمرة كانت مدينة كبيرة في غابر الزمن، ومع مرور الأيام والدهور ضمر خصرها ولم يبق منها إلاّ ما هي عليه الآن، لكنها ظلّت تحتفظ بعبق الماضي.

ـ اهتزت مشاعر المختار... شعرت أنني أقوى منه، لكنه قد يسبب لي المتاعب، ويمكن أن يسلمني إلى الدرك والحكومة، وأن يلفّق التهم ضدي، ويدفعني إلى السجن، لكني لن أغير موقفي منه، لأنه لم يبدل مواقفه تجاهي وتجاه الفلاحين. فاجأني بقوله: أعرفك يا عدنان... ولولا هذا الختم، لما حصلت على الشهادة الابتدائية... أنا الذي أوصلتك إلى دار المعلمين. لو أعرف أنك ستصل إلى هذه الدرجة...، لكنت أبقيتك فلاحاً أو مرابعاً عندي). (ص86).

ومن ضمن التقنيات الزمنية التي يستخدمها الكاتب تقنية الوصف والتحليل، وهذه لها انعكاس على حركة الرواية، فهي تبطئ سيرورتها، وتكاد توقفها، ولذلك تعد من قبيل الوقف الزمنيّ، فقد لجأ باسم عبدو إلى هذه التقنية في رسم ملامح الشخصيات ورصد حالاتها النفسية من الداخل، وجعلها تتحرك في أبعاد معينة داخل القرية أو خارجها.

وتحليل نفسيّة البطل والشخصيات الرئيسة الأخرى، أي الوصف الداخلي معروف في رواية **(احتراق الضّباب)**. فهو يغوص في أعماق الماضي الجميل، أدار الراديو، تقززت نفسه من الأغاني، ولطمته موجة من الوجع، بدأ يحترق ويذوب كالشمعة، ويردد: "لم تسقط الشعارات. لقد استطعنا خلال سنوات أن نردع المختار ونقف بوجهه وأن نحاصره، وهاهو ذا يتقطّع من الألم، لأن أراضيه وزّعت على الفلاحين الفقراء، الذين لا يملكون الأرض". (ص14).

أما الوصف فنجد مثالاً عليه في توقف الكاتب عند مشهد النزوح والحرب والسجن: **(عشر عائلات تكدست في سيارة الشحن الكبيرة، قدمت من مدينة القنيطرة... صبيان وبنات وطلاب ما زالوا بألبسة المدرسة خرجوا بجلودهم ظهيرة هذا اليوم... فعندما اشتدّ القصف وبدأت السطوح تنهار والجدران تتهاوى، هربوا وهم يشاهدون مدينتهم تتدمر، تغطيها الحرائق والدخان... مدينة سباها العدو... كانت العيون حائرة وغائرة، نظرات غريبة وأحزان تلوذ بين موجات الصمت)**. (ص8).

أما وصف السجن فيأتي بصوت البطل: **(أتكوّر مع وحدتي وهمومي في غرفة جدرانها مالحة أكلتها الرطوبة، فأصبحت جرباء، مقشرة، قذرة المنظر... وعيون سبعة عشر رجلاً تحدق فيها وتتأملها في سجن بعيد عن المدن والقرى. كنت أسهر مع الفئران والحشرات، أطأطئ رأسي والسوط يلسع ظهري، سجّان لا أعرف هويته، يسوط البشر كالأغنام، لا يفرّق بين ابن جمرة، وابن تمرة...)**.(ص26).

وعلى طرف نقيض من الوقف الزمنيّ يقع التلخيص والقطع الزمنيان، فالوقف يبطئ حركة السرد، أما القطع والتلخيص فيسرعانه، والتلخيص قوامه إيجاز فترة زمنية بأسطر قليلة، والقطع، أو القفز الزمنيّ يعني إغفال فترة زمنية لا يرى الكاتب فائدة لها في عملية السرد، ومثال القطع الزمنيّ ما حدث في **(سنوات عجفاء ملأى بالشقاء والألم)**. (ص21)، فالكاتب لم يذكر في هذه الفترة سوى المعاناة، من دون التطرق إلى التفاصيل، ومثال التلخيص الزمني إجمال

الكاتب مدة سنتين قضاهما البطل في السجن بسطر واحد: (**سنتان وأنت تتعذبين وحيدة، تزرعين وتحصدين، وأنا لم أصنع المعجزات....**). (ص26). وفي مثال آخر: (الجلسة نفسها بعد عشرين عاماً يجلسها الآن، لكن ليس في الزنزانة بل على طرحة العدس). وهذه الحركة المحددة، توجز أو تختصر المتغيرات الواقعة بين الماضي والحاضر، إذ كانت الحركة القفزية تجعل من زمن القص زمناً أصغر بما لا نهاية من زمن الوقائع.

ونقف عند تقنية أخيرة هي تقنية التواتر، وتهتمُّ برصد عدد مرات وقوع الفعل في الرواية بالمقارنة مع عدد مرات ذكره في السرد، ومثاله تصريح مرجة بتركها التنجيم، فقد وقع التصريح مرّات كثيرة: (تمارس مرجة طقوسها بخشوع... تقول عن نفسها: "التوبة الأولى والأخيرة. سمع أهالي القرية تصريحاتي مراراً... كل ذلك من أجل ألاّ تفسد ابنتي هند").(ص94).

وخلافاً للتواتر التكراري ثمة التواتر المتشابه، حيث يقص الراوي عدة مرات ما جرى حدوثه أو وقوعه عدة مرات، ومثال ذلك تذكر البطل عدنان وزوجه السجن، فقد وقع التذكر مرّة واحدة، ولكن الكاتب يعود إليه المرة تلو المرّة، لكن في أوضاع مختلفة: (**تذكرني اليوم بمشهد مضت عليه أعوام عند تقابلنا في السجن... أجلسُ بجانبكَ رافعاً رأسي، لم ألبس ثوب الحداد يذكرني هذا اليوم عندما لم أتمكن من زياراتك، لكنهم ساقوني إليك مقيّدة اليدين... يذكرني يوم فتحت عيني، وأنا ممددة على بطانية عارية...**).(ص48، 51).

في دراستنا لزمن الرواية نلاحظ أن الراوي قد روى في مئتين وخمسين صفحة تقريباً ما جرى في اثنتي عشر عاماً (1958 ـ 1970). وهو ـ في إيقاعه الروائي ـ يعود إلى الماضي، ثم إلى الحاضر، وهو في ذلك يبطئ أحياناً بالوصف كما هو الحال في فترة السجن، وفي أثناء الدورة التدريبية التي أمضاها البطل في موسكو، إضافة إلى حكاية هند وزوج خالتها... ويسرع بالإيجاز كما هو الشأن في فترات عادية لا تستدعي الوقف عندها.

وفي هذه الرواية يكون الزمن على مستوى الوقائع زمناً طويلاً، أما معادلته على مستوى القول فهو أقصر بكثير.

3 ـ المكان:

تبدأ الرواية في قرية جمرة القريبة من الحدود السورية ـ الأردنية، وهي رمز واضح ومثال بارز على معاناة قرانا ومدننا من جرّاء هزيمة 1967، وإن معرفة الكاتب بالمكان الرئيسي الذي وقعت فيه الأحداث، ومعرفته بالشخوص، فضلاً عن تجربته ولغته الشعرية السهلة، ساعدته في طرح موضوعاته وتيمات روايته بحرية ونجاح. فوحدة المكان هي السبب الرئيس في إيجاد العلاقة بين الشخصيات مثل: (عدنان وزينب، مرجة والمختار، هند وزوج خالتها....).

للمكان أهميّة خاصة في رواية (**احتراق الضباب**)، والتقاطبات المكانية لها وظائف ودلالات عميقة في الرواية، فالسجن مكان مغلق ومكروه، والبيت مكان أليف وحر، وكذا المدينة كبيرة ومعقدة، بينما القرية صغيرة وبسيطة، وعلاقة البطل بالمكان حميمية، قوامها الحب والألفة والقلق على مصيره ومصير ساكنيه وقد لخّصها الراوي في المثال التالي: (**أمّا أنا فالنوم هجر عينيّ. أرضع من الأنباء وجعاً، أخاف على جمرة من زحف الأعداء، ومن نيرانهم. أخاف من هزائم تولد من جديد...**).(ص15).

ومن شدّة تعلقه بالمكان، يسرد تاريخه بألم وحسرة: (**آه يا جمرة...! كم تناطحت الثيران فوق أرضه وتقاتل!.. لقد تحملت جنونهم... من هنا قدموا... من هنا عبروا... في هذه الأمكنة انتصبت خيامهم... من هذه البوابة حمل أجدادنا سيوفهم وخناجرهم وبنادقهم... الناس كلهم يعرفون جمرة بل على امتداد الوطن...**).(ص88).

أمّا المكان المعادي بالنسبة إلى البطل فهو السجن؛ (**كنت وحيداً بين أربعة جدران ألطم رأسي بالباب الخشبي السميك، حتى سالت الدماء منه جننتُ يا زينب وفقدت عقلي تماماً**).(ص46).

هذا التقاطب بين المكان المعادي، والمكان الأليف، ينتج دلالات خاصة مشحونة بالقلق والتوتر داخل الشخصيّة. فالزنزانة التي يقبع فيها البطل هي الوجه المعاكس والآمن (**أو ما يسمى التقاطب**)، وهي، في الوقت نفسه ـ مدعاة للحرية والانطلاق، ولم يجدها إلا في البيت والحقل والبيدر في جمرة: (**الصباح يركع أمام سلطة القهر. الشمس تنحرف وتميل عن جمرة. تبتعد وتبتعد... تنحدر نحو البحر. ولا أعلم ماذا يحترق في الصحراء**).(ص38).

ويظل المكان المغلق، والمكان المفتوح حاضرين بقوة في وعي البطل ولا وعيه، تجربة السجن المريرة، وتجربة الزواج السعيدة صارتا من نسيج الذاكرة وتداعياتها: (**زينب في العقد الرابع، وعدنان في منتصفه، عقلان متجانسان يتواحدان في حياتهما في أيام العسر واليسر... أغفو على ذراعي... لكنها إغفاءة لذيذة، كأني ألتمس ذراع جمرة وأتدفأ حول موقدها... أشم رائحة الخبز. أتذوق طعم يديك، أسمع أغنيتك المفضلة لحسام. أنام على نغماتها وصداها ورفيف أجنحة الليل... سألقاك يوماً، ستكونين شامخة مرفوعة الرأس، نظيفة كهواء القرية... أعضاء جسمي كلها سليمة بالرغم من وجبات التعذيب والآلام...**).(ص27، 42).

وعلى الرغم من أن المكان الذي يؤطر الأحداث والشخصيات رمزي، فإن الكاتب قد شحنه بحزمة من الدلالات والإشارات فبدا واقعيّاً، ومن هنا تتجلى مهارة الروائي وبراعته في هندسة المكان وتأثيثه على نحو مبدع.

أما المكان الآخر الذي يحتويه الفضاء الروائي فيتمثل بالمضافة التي يستقبل فيها المختار ضيوفه وأعوانه ومعارضيه في آن واحد. وهو في الرواية مكان ـ بالنسبة إلى البطل وأهالي جمرة لاسيما الفلاحين الفقراء، مشبوه لأن المكان بعد من أبعاد الكائن، أما بالنسبة إلى الحليف والعميل فيكون مرجعاً وملاذاً، ولهذا فالعلاقة بين المكان الذي يسكنه عدنان، والمضافة، علاقة تقاطبية لأنها تجسّد العلاقة الضدية بين الشخصين، ومثاله: (**لا يمكننا أن نتصارح. أنا من طينة، وأنت من طينة أخرى، نحن لسنا جداراً، إننا أناس نعيش ونتحرك فوق أرض جمرة، نتكلم لغتين مختلفتين، ونقيم في مكانين متباعدين، كل واحد يعبر عن حالته ووضعه وطموحاته**).(ص84).

وهناك أماكن أخرى في الرواية مثل دمشق وموسكو وعمان، ففي دمشق بيت رشاد زوج سمية، ومحل إقامة هند ابنة أختها، وهي طالبة في كلية الصيدلة وصديقة حسام بن عدنان، وهو طالب بكلية الهندسة، أما موسكو ففيها المكان الذي تلقى البطل تدريبه العسكري، والجامعة التي درس فيها ابنه همام العلوم الطبية، بينما عمّان كانت مسرحاً دامياً للمعارك الطاحنة بين فصائل المقاومة الفلسطينية، والجيش الأردني، في محاولة الالتفاف عليها وإقصائها.

وإن هذه الأمكنة تبدو في الرواية محايدة بالنسبة إلى الشخصيات التي تقيم فيها، ولا يربطها بالمكان الرئيسي سوى العلاقات القائمة بين مرجة وهند، وزينب وحسام وهمام وزوجها عدنان، من خلال لغة التخاطب الكتابية عن طريق الرسائل المتبادلة.

ولذلك فإن الكاتب قد جعل من جمرة الميدان الرئيس لمعظم الأحداث، علماً أن تلك الأمكنة كانت ساحة لأحداث وقعت فهي بالتالي رافدة ومكملة، وهذا يعني أن الأحداث تشعبت، وأن الأمكنة تعددت في الرواية.

وتتألف من حيّزات يطمئن إليها البطل فيجد فيها المتعة والاستقرار والسعادة كالبيت والحقل والبيدر والمدرسة، كما ذكرنا.

وهي أمكنة خاصة للسكن والعمل، أما صفتها الاجتماعية فشعبية لأن عدنان وأنصاره هم من الفلاحين الفقراء مثل: أبي الفخر، وأبي الفضل، ومرجة، ومقابل هذه الأمكنة الصديقة، إذ جاز التعبير، هناك أمكنة الخصوم، وأولها مضافة المختار، ومقر الدرك ورجال المباحث، ناهيك عن السجن المركزي، وأرض المختار إلى جانب الأماكن المحايدة مثل الجامعة، ومعسكر التدريب بموسكو، وجامعة دمشق، وبيت رشاد، وزوج خالة هند.

وعلى الرغم من أهمية المكان الرئيس في رواية (**احتراق الضباب**)، فإنه يبدو من الناحية البنائية محدوداً وبسيطاً، ومتواضعاً، يفتقر إلى المرافق الحيوية والأحياء الشعبية، والراقية، فضلاً عن افتقاره أماكن الانتقال المفتوحة كالمقاهي والملاهي والأسواق وما إلى ذلك. لأن مثل هذه الأحياء تجعل من الفضاء الروائي مجالاً خصباً للتقاطب المكاني، كما تجعل منه متسعاً لتحرك الشخصيات فيه بحريّة واختيار. ولكن الصفة العامة التي تسم شعور الشخصيات الرئيسة في تلك الأمكنة هي الحذر والخطر والملاحقة مقابل الشجاعة والصمود والجلد وحب الأرض: (**المدينة جميلة يا عدنان! لو سكنا في إحدى حاراتها، لما بقيت طوال هذه السنين معلماً وحيداً في قرية نائية، لو أمضينا هذه السنوات بعيدين عن جمرة وخطر المختار وعبد الله... ماذا تنفع الأرض، وماذا جنينا منها: إلاّ الخوف والمطاردة؟ سنة ينحبس المطر، وسنة تجرف بالسيول زرعنا، مرّة يهاجم سهولنا الجرذان والفئران، ومرة يداهمنا اللصوص... المعتقلون السياسيون ينفذون أضخم إضراب تشهده السجون منذ عقدين من الزمان. مواجهات بين الشرطة وقوات القمع من جهة، والنساء من جهة أخرى...**). (ص30، 31).

4ـ الشخصيات:

سلّط الكاتب باسم عبدو الضوء على شريحة كبيرة من الناس، بدت آثار الحرب جليّة عليهم، وفي مقدمتهم المعلم عدنان أو شامة أحد الشخصيات الرئيسة الأكثر حضوراً، صوتاً ودوراً، والأكثر وعياً، لأنه يحمل رؤية سياسية تقدمية، فيطلق اسم "هزيمة" على ابنة جاره.

وإذا تلمسنا تكوين هذه الشخصية منذ بداية زمن القصة، وجدنا بيئتها الأولى قائمة على الشرف والاستقامة والعمل، فوالد عدنان فلاح يعمل في أرضه التي استردها من المختار بناءً على قانون الإصلاح الزراعي الذي صدر في عهد الوحدة: (**وما أغاظ المختار أكثر، حصول أبي عدنان على دونمات معدودة من أراضيه، كما حددها القانون، وحصل على حصة ساكنة أيضاً، مما زاد من دهشة المختار وشراسته أكثر...**).(ص16).

والعنصر الثاني في تكوين عدنان أبو شامة هو الحقد الطبقي على الإقطاع، ومضايقة المختار

وأتباعه له في مواقف كثيرة ومثال ذلك: "متابعة عبد الله أخباره اليومية وإيصالها إلى رجل المباحث في المدينة...".(ص24).

أضف إلى ذلك تعرضه لعمليات المباغتة والتفتيش: (**داهمك رجال المباحث، بعد منتصف الليل... كنا نفتش عن المنشورات والمطبوعات الحزبية...**).(ص25).

والعنصران الثالث والرابع هما الانتماء الحزبي، والتعليم: (**وأنت يا عدنان تمثل القوة الفكرية في تلك المرحلة، لقد كنتم سداً أمام مشاريعنا الوحدوية، وإنكم مصدر خوفنا وقلقنا. أردتم أن تسيطروا على البلاد، وأن تنفذوا انقلاباً وتبدلوا النظام... من هنا كانت حملة الاعتقالات الكبيرة لأعضاء حزبكم**).(ص75).

وفي دالة أخرى تخاطبه زينب: (**ألهاك البيدر والحصاد وأنت معلم ومربي وسياسي...**).(ص47). ومثال آخر بصوت البطل: "أمضيت نصف عمري معلماً في المدارس".(ص148).

وفي سياق تال يقول له المحقق: (كما أنت تحمل القلم والورقة والكتاب، وتعلم التلاميذ... وتنشر أفكارك بين الناس. كنت بدوري أحمل السوط وأحضر الدولاب والكرسي وأسلاك الكهرباء... لك مهرتك ولي مهمتي...

يُضاف إلى ذلك حبهُ لزينب: (**ضوء حياتنا نستمده من المستقبل، ونشعل فتيل سعادتنا من زيت الماضي، من تلك الزيتونة التي غرسناها معاً في الحاكورة بعد ليلة زفاف...**).(42).

وفي مثال آخر: (**كان وجهها يضيء قلبه فرحاً، وهو يرى في عينيها فسحة من الأمل والعشق**).(ص47)... هكذا الغروب وكان الليل أنيساً يتوغل دون إذن من أحد في قلبين تودع فيهما صرتان من المحبة والشراكة الزوجية المقدسة، فضلاً عن ذلك، إن لتجربة السجن أثراً بالغاً في شخصية عدنان، فقد كان السجن بالنسبة إليه مدرسة تعلم فيها فن المواجهة والصلابة، كما ورد بصوته: (لم أحن رأسي أمامه، لم أقف إلا ورأسي مرفوعاً نحو الأعلى، سنة في القاووش وسنة في الزنزانة.... عادت العزيمة أقوى بالرغم من أن الموت كان يتقادح أمام عينيّ، عزيمة لم أشترها من سوق العزائم، بل استوحيتها من خارج السجن ومن داخله). ص 45.

وفي الرواية شخصيات رئيسة لها أدوار فاعلة مثل (المختار، وزينب، ومرجة، وحسام، وهند)، وشخصيات ثانوية لم تقم بأدوار مهمة في سيرورة السرد مثل: (**همام وزوجته، وأبو فخري، وأبو الفضل، وسمية وزوجها وغيرهم**)، لكن الكاتب لم يتعمّق في دخائلها، ولم يتوسع في أدوارها وأفعالها، فأخذت تؤدي حركتها في محيط الأحداث بشكل محدود وهادئ.

أما رسم الشخصيات فقد اتبع الكاتب باسم عبدو تقنية الوصف ورصد حالاتها النفسية، وجعلها تتحرك في أبعاد معينة داخل القرية وخارجها. ومثال ذلك، ووصف المؤلف لمرجة عندما أقلعت عن الشعوذة: (**بعد لحظات التأمل المشحونة بالخوف والندم، قررت مرجة إلغاء الطقوس التي درجت عليها، وتمزيق الأحاجي، وراحت تلعن المختار، لأنه كان السبب في هذه المآسي كلها، انهالت عليها من السقف فناجين القهوة. تكسرت على رأسها. حاولت أن تكنس من فكرها ليالي الأنس واللذة. لكنها لم تستطع مواجهة الأشياء كلها دفعة واحدة)... طمرت جسدها بالغطاء، تغلب عليها التعب والنعاس، تصبب العرق منها، زالت القشعريرة وأخذت شهيقاً طويلاً، زفرت أنفاساً حامضة محملة برائحة اللوعة، تعبت من هذا المشوار، تحملت الخسائر كلها**).(ص 57).

الراوي العليم ـ هنا ـ يطلعنا على دخائل الشخصية، وعما يختلج فيها من هموم وأحزان، وما تضمره من حقد وسخط على المختار والوضع السائد بعامة، وبهذا تبدو مرجة ضحيّة الظلم والجهل والتخلف. لكن إصرارها على ترك التنجيم ومهاجمة المختار يمثلان بدايات الوعي، يلخصه الحوار التالي بين مرجة والمختار: (**أنا مرجة أعتدّ بنفسي، أنيثق وردة وسط جمرة متوهجة، أنثى فوّارة ونبع لا ينضب...**)(ص 59).

وفي سياق آخر: (**إن جماهير العوز والفاقة يقفون إلى جانب عدنان، وإشارة منه يديرون ظهورهم إليك...**)(ص 55).

أما عدنان فيقف من الهزيمة والمهزوم موقفاً رافضاً، نستوضحه من المثال التالي: (**وقف الجميع لوداع العسكري، إلا عدنان الذي ظل متربعاً، يراقب ما يجري على الحدود، وما يحدث من مهازل**)(ص 12).

رؤية البطل، هنا سياسية تدل على انتقاده للمؤسسة العسكرية، وبالتالي تحميل النظام السياسي وزر الهزيمة وتبعاتها.

وعلى صعيد الحزب والممارسة، يتجلى موقف البطل بوضوح، حين رفض التخلّي عن انتمائه السياسي، والمساومة على المبدأ مقابل الإفراج عنه، على الرغم من التعذيب الذي تعرّض له. (**مثلما جاء في منولوغ زينب**): (...**أين أنت يا عدنان الآن؟ لا، أبداً من المستحيل أن عدنان سيوقع. أعرفه جيداً. إنه رجل عنيد، لكن لا أعرف موقفه داخل الزنزانة وأمام المحقق... وعندما كنت أردد على مسامعه: اترك الحزب يا عدنان وانتبه إلى البيت والأرض، كان ينهرني ويقطب حاجبيه، يشتم الخوف ويسبّ المختار وأعوانه، كل ذلك من أجلك يا أم حسام ومن أجل هؤلاء الفقراء تحملت الويلات، وتريدني أن اتحول إلى مقامر وهامل أدور على لعب الورق وأترك القراءة والمطالعة والعمل بالسياسة**)(ص 36).

الجهة المقيمة في المثال السابق، هي زينب زوجة البطل عدنان، تقوم بإصدار حكم إيجابي في زوجها، استناداً إلى معيار سياسي ـ أخلاقي يتمثل بصحة المبدأ، وذلك من خلال تجربة الزواج، حيث أقامت علاقة مقارنة بين الحالة /الحدث، والموضوع/ السجن من جهة، والمعيار المقيم من جهة أخرى، ويتمثل في الالتزام العقائدي، عن طريق علاقة الانفصال بين البطل والنظام من ناحية، والاتصال بالحزب من ناحية أخرى وبين الانفصال والاتصال ينهض السرد وتتوتر المواقف، وقد كشف الكاتب موقف البطل بأدوات النفي والتأكيد: (**لا، أبداً من المستحيل، أعرفه جيداً، جربته كثيراً**). وذلك من أجل تقوية الحكم وتثبيته.

وأما المصالحة مع الوضع المنهار بوصفها الوجه النقيض للرفض والمقاومة، فيمثلها المختار وأعوانه، بصفته خصماً رئيساً للبطل، في الرؤية والسلوك، يجسده الحوار التالي: (**لا أتفق معك على أمور كثيرة، التقي معك فوق هذه الأرض، اعرف أنك سبب الهزائم كلها، أعلم كيف أصبحت مختاراً أباً عن جد، أنا من طينة، وأنت من طينة أخرى، ـ تساءل ـ المختار: لماذا ترهق نفسك، وتكلفها عناءً زائداً، ولماذا تركض نحو الشمس؟**)(ص 84، 85).

فالراوي، منذ البداية حدّد العلاقة بين الطرفين، والتي تأخذ شكل التعارض في الشعار والموقف، كما تتفاوت في الكلام والنبرة، فالمختار يبدو من ملفوظه نفعياً وخرافيّاً في تفكيره، بينما يظهر عدنان داعياً، أضف إلى ذلك أن المختار ذو نبرة عالية تنم عن سخرية وتهكّم كقوله: (**إن هزيمة تكبر يا عدنان، ومن ساعة مجيئها إلى الدنيا حملت معها الجفاف**

والقحط، فلم يعد في جمرة حبة قمح أو حيوان...)(ص 84).

ومن خلال رصد العلاقة بين هاتين الشخصيتين، يتبين أن حافز الكراهية في شكله الأبرز يتجه من عدنان إلى المختار، فيستقبله بحافز سلبي نشط فتنشأ علاقة ثانية: المختار يكره عدنان، والتمييز بين الحركتين هو إفصاح عن العلاقة الضدية التي تنسج خيوطها على أساس الاختلاف والتنافر والتوتر تبعاً لدرجة التفاوت الفكري والسياسي وعليها ينهض السرد وينمو ومن هنا بدأ المختار يشعر بخطورة البطل وتأثيره في الشخصيات الأخرى، ولاسيما المضطهدة أمثال: (**مرجة، وأبو فخري، وأبو بدري**) وغيرهم. فالعلاقة بين المختار ومرجة ـ كما أشرنا ـ قائمة على الكراهية والحقد والنفور، وليس شرطاً أن يبادلها المختار الشعور نفسه، وإنما المهم أن هذا الفعل قد وقع على المكروه، لكن علاقة مرجة بعدنان هي علاقة قبول وتأييد، كما يظهر من منطوقها، في حين أن عبد الله منبوذ لديها (**لن يبقى إلى جانبك إلاّ العميل عبد الله**)(ص 55).

نستنتج مما سبق أن الشخصيات في الرواية تنتمي إلى فئتين متعارضتين: فئة إيجابية يمثلها البطل عدنان وزينب، ومرجة وأبو فخري، والفلاحون، وفئة سلبية يتصدرها المختار وأتباعه ومن خلفه رجال المباحث والدرك، والفئة السلبية من المجتمع.

ووفقاً للوظائف والدلالات التي تنتجها تلك العلاقات القائمة بين الطرفين، يمكن القول: إن البطل ومؤيديه يجسدون الموقف السياسي الرافض للهزيمة، وإن المختار وأحلافه يكرسون الوضع السائد.

لم تقتصر الرواية على المنحى السياسي فقط، وإن كانت السياسة من أبرز توجهاتها، بل تتضمن المنحى الوطني والقومي، لأن الإيديولوجيا تشمل السياسة والوطنية والالتزام وغيرها.

وتطالعنا قضية الأرض والوطن من الصفحات الأولى من الرواية، إذ ينطلق البطل من دائرة الوطن إلى دائرة أوسع وأشمل هي الأممية وفق رؤيته الإيديولوجية الشيوعية، فقد علق صورة أبيه المناضل إلى جانب صورة القادة الوطنيين والشيوعيين أمثال الأطرش وهنانو وستالين، لأنهم يحملون إرث الكفاح الوطني والعالمي.

كما أن البطل في الرواية مقاوم على صعيد الداخل والخارج: (**أما أنا فالنوم هجر عينيّ... أخاف على جمرة من زحف الأعداء ومن نيرانهم وأخاف من هزائم تولد من جديد مثل هذا العسكري الذي يحمل وسام الافتخار. يعيش حالة من الغبطة. إنه وصل سالماً إلى أهله ونسي الأرض وتركها خلفه، ونسي العرض والناس، حمل بندقيته وذخيرتها وترك جنوده يلتهمون مفارق الطرق، ويتوزعون، يتدفؤون بأحلامهم تحت فيء الأشجار... لا يمكن أن أكون مثلهم أبداً**)(ص 15).

ومن أبرز المواقف الوطنية لدى عدنان إكباره للبطولات التي سطرها الشهداء، كالبطل يوسف العظمة، إذ جعل من تصديه للغزو الاستعماري الفرنسي، واستشهاده أسطورة خالدة في ذاكرة الشعوب: (**في هذا التاريخ 14 تموز، ذكرى لا يمكن نسيانها... توجهت إلى ميسلون. وقفت أمام الضريح، قرأت الفاتحة، تفيأت تحت شجرة الكينا الضخمة العالية، التي عمرها من عمر ميسلون... توءمان متقابلان: هو أخلص لهذه الأرض المقدسة، وهي أخلصت لدمائه**)(ص 82).

والبطل يعرّي أدعياء الوطنية، لأن الوطنية ليست في منظوره شعاراً أو قناعاً، بل هي حب

الأرض والدفاع عن الوطن في السلم والحرب، ويربط المسألة الوطنية بالأممية بانفتاح، بينما ينهج الآخرون من الشخصيات نهجاً مغايراً مثل راضي يقدم الوطنية على الشيوعية، عدنان لا يخلط المسائل، بل يقارب أحياناً بين الأممية والوطنية، وأنا أرجّح الوطنية وهذا ما يتناسب معنا في جميع النواحي خصوصاً في هذه المرحلة....)(ص 117).

وتجب الإشارة إلى أن الإيديولوجيا السياسية في الرواية تتعرى وينكشف زيفها عن طريق الحوار والمناظرة، مثلما ورد بصوت راضي: (الآن.. **وبعد الانفصال بيننا؛ وما جرى من أحداث وتطورات، تصلب في رأيه، وتصلبت في رأيي أيضاً... سلك كل منا طريقاً خاصاً مختلفاً عن الآخر في اتجاهه، يدّعي أنه الحقيقة، وأدعي أن الحقيقة أملكها وحدي، الآخرون تابعون سأتركه يزرع ورداً أحمر في تربتنا، لكن سرعان ما تتلاشى رائحة الفلّ الأسود، وسرعان ما تصاب بالذبول والاحتراق**).(ص 118)

وهذا ملمح من ملامح الرواية الجديدة، القائمة على التعددية، أي ديمقراطية بفنية، فقد بدا الراوي محايداً، إذ ترك الشخصيات تتحرك وفق منطق الأحداث وسيرورتها.

وأما على الصعيد القومي والأممي فقد ربط البطل بين السياسة والتطبيق، أو بين النظرية والممارسة يلخصه الحوار بين ياسر البعثي وراضي المتطرف: (**لكن رفيق عمرك عدنان أكثر توازناً منك، وأكثر اعتدالاً... لقد سبقك عدنان إلى موسكو، وحصل على الشرعية الرسمية... وسيرسل في دورة حزبية...**) (ص 133).

في حين أن خليل يكشف عن اتجاهه العقائدي ورؤيته السياسية إلى العالم في الحوار التالي:

(**أبو طالب يحاول طمأنة خليل: لا تخف من المستقبل فهو لنا، وها نحن نبذل الغالي والرخيص من أجل سعادة الأمة، والعودة إلى أسس وأركان الدولة التي حددها الرسول... ألا ترى... ألا تسمع.. ألا تلاحظ ما يجري حولنا... علائم الحرب واضحة للعيان، هناك في الشرق الذل وكم الأفواه، وفي الغرب تتسع الهوّة بين من هم فوق، وبين من هم تحت، والخراب الذي حصل في البلدان الملحدة... الشرق يكيل لنا الاتهامات، والغرب يدللنا ويمدّ يده إلينا، وفي النهاية سنضحك على الطرفين، وننقل الشمس إلى أيادينا**)(ص 127 ـ 128).

إن صيغ الأمر والنهي الواردة في المثال (لا تخف، ألا ترى، ألا تسمع) غرضها المعنوي تنبيه الشخصية إلى التحولات السياسية في العالم، إذ لجأ المخاطب إلى إبراز حزب الإخوان المسلمين، وإصدار حكم سلبي على الأحزاب الأخرى، ليصل بمتلقيه (خليل) إلى قناعة مطلقة بالإسلام بوصفه الأكمل والأمثل.

وعلى النقيض من ذلك يؤكد عدنان لراضي مستقبل الأحزاب اليسارية، كما في الدالة التالية: (**أما أنت يا راضي فستسقط إذا لم تنضم إلينا، سيكون لنا، ستشهدون ذلك**)(ص 134).

وفي اقتباس آخر ما جاء بصوت هند: (**ولا يريحني إلا ما قاله معلمي عدنان لي في المرحلة الابتدائية: "المستقبل لنا، وما هؤلاء إلا حفنة صغيرة تحفر قبرها بنفسها"**)(ص 105).

وبالنظر إلى البنية العامة للشخصيات تتبين أن الكاتب جعلها متوازية، فثلاث شخصيات تعادي البطل، وهي: راضي، والمختار، وخليل يضاف إليها السلطة، وثلاث تسانده وتتعاطف معه، وهي: زينب، ومرجة، وياسر، يضاف إليها الفلاحون.

5 ـ الرؤية:

تثير رواية احتراق الضباب قضايا عدة تتعلق بالرؤية، أي بوجهة النظر في الأحداث، ويبدو للوهلة الأولى أن الكاتب أراد أن يعالج في روايته قضية الهزيمة ونتائجها السلبية على الوطن والأمة، والكشف عن أسباب وقوعها. إذ يلقي المسؤولية على الأنظمة السياسية السائدة، والممارسات القمعية للجماهير الكادحة، وغياب الديمقراطية والمواطنة و الحريات السياسية، كما أراد الكاتب أن يعاين مشكلة الصراع الطبقي، وتحديداً الصراع بين الفلاحين الفقراء، والإقطاعيين الأغنياء.

إن المجتمع كما يصوره عدنان، وزوجته زينب، ومرجة في مرحلة الظلم والقهر الاجتماعيين قائم على السلب والاستغلال، وسرقة أراضي الفلاحين، ولكن في ظل الإقطاع والاستعباد، وهذا ما عبر عنه المختار بقوله لعدنان: (**كنت أقول لكم دائماً: "ستسقط شعاراتكم"... أطمئنكم الآن بأنني سأستعيد أراضي وأملاكي، ومن يرغب من الفلاحين العمل فيها فليفعل...، وبقيت كلمات المختار راسخة في ذهنه، وبالرغم من مرور الزمن، لا يزال المختار يحتفظ بها حتى الآن. يشعر أنه ابن الماضي العريق، وتسرّب هذه الذكريات له الفرح، تغسل أشجان قلبه الدفينة، أشجاناً دافقة منبعها الحنين إلى الماضي الذي يشده إليه بكل إرثه ونقائصه**)(ص 9).

ومثل هذه الآراء أدلت بها مرجة بدورها، فهي تكن للمختار عداء أبدياً، ولن تهاب سيفه: "افتح كفك لأريك نجاستك وقذارتك، لوعتني كما لوعت الفلاحين من قبلي..."(ص55).

مما سبق نستنتج أن قضية الاستغلال مثارة في رواية احتراق الضباب، وأن الرؤية السياسية ذات بعد اجتماعي، قائمة على وجود تباين اجتماعي بين الإقطاعيين الملاكين ممثلاً بالمختار وأتباعه والفقراء ممثلاً بالفلاحين المعدمين، ولكن السؤال الذي تطرحه الرواية ضمناً هو: هل يمكن أن تواجه الهزيمة بالأكثرية البائسة؟ إن الإجابة هي إعادة توزيع الأرض والثروة عن طريق ترسيخ مبادئ العدالة والمساواة بين أبناء الوطن والأمة، بقوله: وهذا ما يجسده الحوار بين عدنان وزينب: (**وأنت يا عدنان شمعة تحترق لتضيء الدرب الطويل الذي لا نعرف نهايته وإن عرفنا، فهي أحلام، بعناوين مختلفة مازالت أهازيج وبيانات واجتماعات ومؤتمرات وخلافات وانقسامات ومصالح شخصية ـ أنا أعرف ما يمكن تحقيقه في عهدنا من سعادة للأطفال والشباب والكادحين لن يتحقق الآن، ويمكن أن تأتي أجيال وتموت أجيال ويظل البشر يحلمون بالسعادة...**)(ص 210).

وقضية ثالثة تطرحها رواية احترق الضباب، وهي تحرير الأرض من براثن الاحتلال الإسرائيلي، وقد اتخذت هذه القضية بعداً قومياً، أي أن الكاتب ربط بين النضال الوطني والنضال القومي على نحو متلازم، إذ إن حل القضية الفلسطينية هو السبيل إلى تحرير الأرض والإنسان على مختلف الصعد.

إن الكاتب يطرح المقاومة بوصفها خياراً لاسترداد الحق، والتخلي عن سياسة الركون إلى الخطابات الحماسية، والشعارات الجوفاء. لذلك، فإن البطل قد تبنى العمل الفدائي من داخل الأرض، يلخصه المثال التالي: (كبرت أحلامنا حينما انتشرت الأخبار في ذلك اليوم عن نشاطات واسعة للفدائيين، وعمليات ناجحة في الأراضي المحتلة، وظهر جيل شاب انضم بحماسة إلى العمل الفدائي... لقد دفعتنا الغيرة القومية، وحثنا شعار (عدم التخلف عن القطار) واللحاق بالركب. فمن الواجب أن تشكل منظمة فدائية

تحمل الرقم عشرين، وستضم التيارات كلها وسنخلص من المشاحنات والمنازعات (ص 207).

ويرى البطل أن المقاومة تحتاج إلى عمق عربي ودولي ممثلاً بالدول الاشتراكية الصديقة، وفي مقدمتها الاتحاد السوفياتي آنذاك، ومن هنا أمضى عدنان ثلاثة شهور في دورة تدريبية قاسية بموسكو، تعلم أثناءها فنون القتال يوضحه المنولوغ التالي: (**تحدثت مع نفسي منفرداً. أبحث عن هموم تجربتين وهموم تكلست في رحم الذاكرة، وعن أسئلة تحمل بقايا هزائم، وبقايا تخلف، وأعشاب انتهازية ضارة**) وهو في صميم الحدث يسأل البطل نفسه: (**ماذا أغواني حتى أتعذب في هذا العمر؟ قلت هذه مهمات للشباب وحدهم... أما دوري مشرفاً أو موجهاً فيكفي في قوات الأنصار التي صدر قرار تشكيلها مؤخراً، وأذيعت بيانات سياسية، وبيانات عن العمليات التي نفذها الأنصار، لكنها ـ كما يشاع ـ كانت وهمية لتلفت أنظار الرأي العام العربي والعالمي... والدعاية، ـ كما يعتقد السياسيون والمتحزبون ـ هي محرّض جماهيري لبعث الوعي في القضايا الوطنية والقومية الكبيرة، وتدعيم الجهات الداخلية**)(ص 168).

المثال ـ هنا ـ يطرح قضيّة الالتزام والإخلاص للعمل الفدائي، بعيداً عن أساليب التضليل والخداع، لأن نزاهة المقاومة كفيلة باستقطاب الداخل والخارج، وبذلك يكمن سر نجاحها.

كما يوضح الكاتب ـ من خلال شخصية البطل وأنصاره، ـ هويته بجلاء، فرؤيته ذات خط بيّن ومضمون ثوري محمل بالهمّ الوطني والقومي من دون التخلي عن الحليف الخارجي: (**لقد نفذنا أول قرار من قرارات الاجتماع التأسيسي من الناحية العملية لمنظمة أنصار في العام 1969 الذي حضره ممثلون عن سورية ولبنان وفلسطين والسودان والعراق، وحصلت الأحزاب الشيوعية على التأييد السياسي من الاتحاد السوفياتي والدعم المادي وتأمين الدورات التدريبية للفدائيين**)(ص 161).

والرؤية نفسها عند زينب، وإن كانت في البداية تشعر بالرفض إلا أنها تعرف موقفي الذي لا يتزعزع، فأنا على صواب دائماً، وأملك الحقيقة كلها)(ص 207).

أما رؤية راضي في موقف البطل يلخصها المثال التالي: (أنت دوغمائي يا عدنان وصورة مصغرة عن **الرجل الكبير عندكم، تنفذ الأوامر والتوجهات دون تفكير، وتعتقد أن ما يصلك منزل من فوق**) (ص 207).

وأما ياسر القومي فرؤيته ثورية، كما في الحوار الذي دار بينهما: (**المسافة تتسع بيني وبين راضي، وتقترب بيني وبينك، وهناك رائحة قوية تنتشر في كل مكان عن تشكيل جبهة ائتلافية... وكما علمت مؤخراً ليستعد لترشيح نفسه إلى البرلمان. ـ هناك أخبار أكثر حرارة يا أبا حسام... ـ ما هي؟ ـ ستكون دورة انتخابية حامية، ويستعدّ خليل أيضاً لخوضها... ستتعدد القوائم وتتوزع الأصوات... ـ هذا أمر جيد وعمل ديمقراطي ـ ألا ترى أن الاتفاق ضروري بيننا الآن أكثر من أي وقت آخر... هل ستترشح؟... ـ الفرصة الآن مناسبة للترشيح والنجاح... ـ ألا يكفيك منصب المدير العام لشركة الغزل ـ سأصبح نائباً وستهال علي الامتيازات ـ إنك تخطو خطوات سريعة نحو القمة ـ هذا صحيح... ولماذا لا أستغلّ الفرص؟**)(ص 124).

ـ وثمة قضية يطرحها الكاتب تتمثل بالفئة السلبية من الأمة، بصفتها عائقاً في طريق تحرير الأرض والإنسان والمجتمع في مقابل الفئات الإيجابية بوصفها خميرة الوطن والأمة ورافعتها الحضارية: (**من الذين تركوا ذكرياتهم في بيادر القرية، وعلى مشارفها، عندما حملوا سيوفهم**

وواجهوا الفرنساوي، أو الذين مازالوا إلى هذا اليوم يناطحون المختار وأزلامه ولن يهابوا أبداً)(ص 14).

تلك هي الشخصيات التي تتحرك في الرواية، وهي تؤدي أدوارها وتقوم بوظائفها من خلال العلاقات القائمة بينها، وكثيراً ما يقوم الراوي بتنظيم الأفعال والتعليقات وتقديم الشخصية.

والراوي ليس شخصية من شخصيات الرواية، إنه يروي الأحداث ويرسم الشخصيات من خارج، وبذلك يكون غير مشارك في الرواية، بل هو يكتفي بمعاينة ما يجري فيها معاينة موضوعية محايدة، معتمداً في ذلك ضمير الغائب المفرد "هو". واعتماد هذا الضمير يضفي على السرد قدراً كبيراً من الواقعية، ويوهم القارئ بأن الأحداث تقع بالفعل، والشخصيات تحيا وتتحرك وتتكلم فعلاً.

والأمثلة على نمط السرد هذا أكثر من أن تحصى في رواية احتراق الضباب فالنمط شائع في الرواية كلها، ونكتفي بإيراد ما جاء منه في وصف اللقاء بين المختار وعدنان: (**انظر يا مختار إلى مخطط جمرة القديم، وإلى هذا السور، وهذه القلعة التي يعجز الفن الحديث أن يبني ويهندس مثلها.**

كان المختار يحدّق في الخريطة التي تتألف من خطوط ودوائر وإشارات، ويتلمس الأسهم التي تشير إلى الدهاليز والمعابر والبوابات والحجرات والواحات والمراكز البشرية، وحجرة نقطة هامة في المخطط وحلقة من حلقاته.... من هنا يا مختار انتظر الشروق... لقد أمضيت أكثر من نصف عمرك بالنوم، أنهكك السهر والعشق ومطاردة الفلاحين وحرمانهم من لقمة العيش... أما أنا فلا أصنع حياتي مثلك)(ص 85).

والراوي، على الرغم من كونه محايداً وخارج الرواية، عليم يدرك ما يجري في سرّ البطل، ومطلع على أحلامه، ومن أمثلة ذلك: (**لم يتفاجئ حينما وصل إلى عمله، ووجد مكتباً وكرسياً ضحكه... شعر بالفرح: (لم يتحمل العمر والوقوف أكثر أمام السبورة.... ما زال يحتفظ بقوته وخشونته**)(ص 74).

ولكن الكاتب لم يقتصر على ضمير الغائب المفرد "هو" في عملية السرد، بل قرنه بضمير المتكلم "أنا" فكثيراً ما يتيح لبطل أن يتكلم بنفسه من دون وسيط، ما يجعل البطل يتولى بنفسه عملية السرد، ويحوله إلى راوٍ ذاتي يشارك في العمل الروائي من الداخل، ويضفي على السرد طابعاً حميمياً، ويحمل القارئ على مشاركته العواطف والهواجس والأفعال.

ومثال ذلك: (**لا أريد أن أغوص في الذكريات والاستماع إلى اعترافات رجل المباحث، وندمه على أفعاله وممارساته. لا أريد التعمق في الماضي، إنه يؤلمني ويحزّنني في أعماقي**)(ص 76).

ضمير ثالث يركن إليه الكاتب في عملية السرد هو "الكاف" ضمير المخاطب المفرد، فيجعل البطل يجرد من نفسه شخصاً آخر يمضي في محاورته وجداله ومثال ذلك: (**ستبقى أنت مع وحدتك في السجن، حتى ينساك المختار، ولكن هل ينساك المختار حقاً؟**).

وفي سياق آخر، يتذكر البطل زوجته: (**أتذوق طعم يديك، أسمع أغنيتك المفضلة لحسام... سألقاك يوماً، ستكون شامخة مرفوعة الرأس نظيفة كهواء القرية**)(ص 27).

وهذه الضمائر الثلاثة لا تأتي متفرقة في الرواية بل كثيراً ما تتداخل في السياق الواحد، كأن للرواية الواحدة ثلاث رواة، يعتمد الأول ضمير الغائب، والثاني ضمير المتكلم، والثالث

ضمير المخاطب، ومثال ذلك: **(أنت وحدك "ساهرٌ، تكتب قصائدك في الهواء... متقادح الشرر من عينيك... أنقل الأخبار إلى المساجين في القاووش المجاور... من خلال الدقات على الحيطان يعرفون الشيفرة ويحفظونها جبروتهم وسلطتهم، يظل الخوف يتملك قلوبهم، إذا تراقص بؤبؤا عينيّ السجين)"**.

إن المزاوجة بين الضمائر الثلاثة تقنية فريدة في السرد الروائي، وهو تجديد يؤمّن مشاهدة الأحداث، ورسم الشخصيات من الخارج (هو) والداخل (أنا) وبالمخاطبة (أنت).

6 ـ **البنية**:

جعل الكاتب رواية احتراق الضباب في اثنتين وثلاثين فصلاً فيها الحبك المحكم القائم على تسلسل الأحداث تسلسلاً منطقياً ينطلق من الأسباب إلى النتائج، وتحول النتائج بدورها إلى أسباب.

فالحافز الأول، والمحرك الأساسي لجميع أحداث الرواية هما: تصميم البطل على التصدي للمختار وأعوانه بسبب ظلمه للفلاحين البسطاء، ورفض الهزيمة وإن الثانية نتيجة للأولى في العلة والمعلول.

حقاً، إن البطل يبحث منذ مطلع الرواية عن أسباب الهزيمة، لكنه في الوقت نفسه يسعى إلى تفكيك بنية النظام الذي يستند إليه المختار وحلفائه، وذلك من خلال إبراز مساوئه وعيوبه، مقابل انحيازه إلى الجماهير الضعيفة، وبعث الوعي الفعلي في أوساطها، لتعزيز انتمائها الطبقي، كما أنه يبدي تماسكاً وصلابة في فكره وممارسته كي يبقى حليفاً لتلك الفئات الكادحة، وفعلاً، استطاع جذب شخصيات فاعلة في السرد وتحولاته أمثال: مرجة وابنتها هند، وأبي فخري، وياسر، إلى جانب زوجته وابنه حسام. أما أحداث السجن والمضايقات وانخراطه في العمل الفدائي، فكانت نتيجة منطقية للمبادئ التي يحملها.

وتجدر الإشارة إلى أن السرد الروائي تجاوز التسلسل الأفقي، أي تتابع الأحداث في الرواية التقليدية وذلك لاعتماد الروائي على تركيب فني مكون من مجموعة فصول، وتنهض بنية الرواية على التقنيات الجديدة القائمة على السرد بلغة الشخصية، وتعدد وجهات النظر وتباينها بين شخصية وأخرى في الموضوع الواحد.

إن استخدام الكاتب لتقنية الحوار، كما أسلفنا، في طرح رؤيته السياسية عن طريق الشخصيات البارزة في الرواية، تاركاً الأحداث تنساب على ألسنتهم من الفصل الأول إلى الفصل الرابع عشر، حيث استغرقت النكسة وآثارها خمسة فصول، أما السادس والسابع والثامن فقد خصّها الكاتب بالسجن والخروج منه، بينما الفصول التالية تتناول مشكلة مرجة مع المختار وتنقلات البطل بين المدارس والإدارة، فضلاً عن ذهاب هند بنت مرجة إلى دمشق لمتابعة الدراسة الجامعية ثم زواج رشا بها.

وتبدأ في الفصل الخامس عشر نقلة جديدة في رواية احتراق الضباب، وهي الذكريات على طريقة ضمير المتكلم ترويها الشخصيات: (راضي المتطرف، وعدنان الشيوعي، وياسر القومي وخليل الأخواني، مما أتاح الفرصة للكاتب ليسرد قصته كاملة.

واللافت أن الكاتب باسم عبدو قدم في روايته مسألة حداثية، فقد كان الحوار الفكري ـ السياسي بين أطياف المجتمع الروائي هو الهدف الذي يمكن أن يساعد على تمتين الوحدة الوطنية في سورية للنهوض بالمجتمع، وتجاوز الأمور الثانوية في زمن يقمع فيه الإنسان

العربي وتمتهن فيه سيادة الشعوب العربية والنامية.

ولكن هذا الحبك القائم على الأسباب والنتائج يجب ألاّ يلهينا عن البنية العميقة للرواية، وهي قائمة أساساً على المواجهة والصمود أمام أعداء الوطن في الداخل والخارج، ومهما تكن النتائج مؤسفة، فإن المغزى يكمن في مواصلة الطريق الطويل. وهذه الأطروحة بنى عليها الكاتب روايته.

ولهذا فإن رواية احتراق الضباب تستحق هذه الدراسة المتكاملة الشاملة، لأن فيها أحداثاً كبيرة وتفاعلات حادة ومواجهات عنيفة وهي في النهاية تناولت زمناً قصيراً من تاريخ سورية الحديث (1967 ـ 1970).

◆ **باسم عبدو: احتراق الضباب، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2003.**

□□

مسرح ليسنغ ومواجهة الفوضى والعنف بالفن

□ خليل بيطار *

ما دور المبدعين في مواجهة تركة الحروب الثقيلة؟ وهل يستطيع الفن المسرحي إعادة التوازن إلى البنى الاجتماعية المفككة؟ وكيف يكون المسرح عامل نهوض ومشروع إعادة اعتبار للقيم المهددة بالاندثار؟

شهد النصف الثاني من القرن العشرين تغيرات درامية بعد انجلاء غبار الحرب العالمية الثانية، وظهور صراعات من نوع جديد في أوربا والولايات المتحدة تمثلت في سباق التسلح، وفي فوارق كبيرة بين نخب مالية متنفذة ونخب سياسية موالية لها من جهة، وبين قوى اجتماعية وأجيال جديدة هرستها الصراعات والتغيرات، وبدت موزعة بين الالتزام بقضايا إنسانية عادلة وبين الغضب والاحتجاج وانعدام الرؤية والضياع.

وعكس المسرح في بريطانيا هذه التحولات بوضوح، فقد كان مسرح برنارد شو وسيلة لتعرية مفاسد المجتمع الرأسمالي واستغلاله، وعبر عن وعي القوى الاجتماعية الصاعدة لدورها في مواجهة الظلم وعن رغبتها في التغيير بأفق اشتراكي.

وأطلق جون أوسبورن عام 1956 صرخته المدوية في مسرحيته (انظر وراءك في غضب) معبراً عن الضياع الروحي والمعنوي لجيل ما بعد الحرب في بريطانيا، وعن غياب القضايا النبيلة التي تستدعي أن يناضل الفرد من أجلها.

واتخذت الروائية والمسرحية البريطانية المخضرمة دوريس ليسنغ مساراً وسطاً بين الاتجاهين الملتزم والغاضب، وعبرت عن التغيرات المتسارعة في المجتمعين البريطاني والأوربي بعد

* باحث من سورية.

الحرب العالمية الثانية، وعن حالة التشتت والرعب والفوضى السائدة.

ولدت دوريس تيلر ليسنغ في كرمنشاه الإيرانية عام 1919 لضابط بريطاني فقد ساقه في الحرب، ثم عمل موظفاً في فرع مصرف بريطاني، وتنقلت دوريس مع أسرتها إلى مناطق عديدة تابعة للتاج البريطاني في آسيا وإفريقيا، واستقر بها المقام أخيراً في روديسيا الإفريقية التي كانت خاضعة لحكم الأقلية البيضاء من المستوطنين البريطانيين، ولم تعد إلى بلادها إلا عام 1949 بعد انهيار الإمبراطورية.

كتبت ليسنغ القصة والرواية والمسرحية والسيرة، ورسخ حضورها في مضمار القص منذ عام 1953 بعد صدور خماسيتها أبناء العنف، التي دعت فيها إلى النضال من أجل التغيير الاجتماعي.

تزوجت مرتين إبان الحرب العالمية الثانية، وكان زوجها الثاني ألمانياً وعضواً في الحزب الشيوعي الألماني، وكان دبلوماسياً في سفارة بلاده بأوغندا، وقد اغتاله نظام عيدي أمين، فعادت ليسنغ إلى بلادها مع ولدها حزينة منكسرة.

نالت ليسنغ عن رواياتها ومجموعاتها القصصية وعن مسرحياتها وأعمالها المنشورة جوائز أدبية عديدة منها: بوكر واستورياس وشكسبير وديفيد كوهن، وتوجتها بجائزة نوبل للآداب عام 2007، ومن أعمالها الروائية والقصصية: قصص إفريقية 1962، شتاء في يوليو 1966، المدينة ذات الأبواب الأربعة 1969، عبر النفق 1990، الشيء الطبيعي 1992، المفكرة الذهبية في خمسة أجزاء، تحدثت فيها عن تجربتها الإفريقية والسياسية والكتابية والحياتية وعن حبها المجنون.

رأت ليسنغ في المسرح وسيلة لمقاربة التغيرات المتسارعة والصراعات المحتدمة في المجتمع البريطاني خصوصاً، والأوروبي بعامة في النصف الثاني من القرن العشرين، وآلمها أن ترى نتائج الحرب الكارثية، وما أنتجته من دمار، رغم الانتصار الظاهري، إذ تركت حطاماً اجتماعياً هائلاً وجيلاً من الشباب بلا فرص وبلا هوية أو قضية جوهرية يعمل لأجلها، ويندمج في النسيج الاجتماعي، فقد تجاذبته مشاعر العدمية والعزلة التي حاصرت الفرد بعد الحرب، وبعد افتضاح نتائجها المروعة، وشدته موجات الغضب والاحتجاج التي اجتاحت معظم الدول الأوروبية الغربية نتيجة تجاهل الحكومات حاجات الشباب ومطالبهم المشروعة، وساهم ضعف البرامج الاجتماعية وحمى المنافسة والغلاء الفاحش في زيادة الضغوط على الشباب والفئات الشعبية المفقرة، وألقت الأزمة الاقتصادية الخانقة بظلالها على العمال الذين فقد معظمهم أعمالهم.

اهتمت ليسنغ بالمسرح، وألفت عدداً من المسرحيات التي لقيت إقبالاً عند عرضها، وعكست فيها الصراع الاجتماعي، وتجاربها الحياتية، وأبدت رؤية منفتحة لدور المرأة في العصر الحديث. والمسرحيات هي: قبل الطوفان 1953، والسيد رولينغز 1958، والتيه أو لكل بيداؤه 1958، واللعب مع النمر 1962، ولا تزعج 1966، وحذر واحتجاج 1966، وبين الرجال 1967، والباب الصرار 1973، وجمعت مسرحيات مختارة لها في كتاب واحد عام 1995.

ترجمت مسرحية التيه إلى العربية عام 1966، وقام بالترجمة والتقديم للمسرحية والتعريف بصاحبتها سعد زهران، وصدرت ضمن سلسلة المسرح العالمي بإشراف لجنة المسرح المصرية، وعرف زهران بتطور المسرح البريطاني بعد الحرب العالمية الثانية ولفت إلى تعدد تياراته، بين ملتزم بقضايا العدالة والاشتراكية مثل مسرح برنارد شو، وبين متمرد غاضب يرفع صوته ضد الظلم وغربة الفرد مثل مسرح أوسبورن، وبين تيار

ثالث يمزج في إبداعاته بين الاحتجاج وبين الدفاع عن قضايا نبيلة وكونية، وقد مثلت مسرحيات ليسنغ هذا التيار.

مسرحية التيه أو كل في بيداثه كما هو العنوان الأصلي بالإنكليزية تتكون من فصلين وأربعة مشاهد طويلة، تدور أحداثها في منزل ميرا المرأة الخمسينية، التي حولت منزلها الكبير إلى منتدى يجتمع فيه أصدقاؤها وصديقاتها من الكهول العازبين ومن المطلقات الحالمات، مثل ميلي وابنها ساندي الشاب الباحث عن عمل، وهو يساكن ميرا ويساعدها في أعمالها، ومن رواد المنتدى فيليب رجل الأعمال وأحد عشاق ميرا لكنه لم يتقدم بطلب يدها للزواج، ويستعد للارتباط بشابة عشرينية هي روز ماري، وقد صحبها إلى بيت ميرا، ولم تظهر الأخيرة أي شعور سلبي تجاه تصرفه، وهناك مايك الذي يبدي تودداً لميرا، ويهديها زهوراً ويأمل أن تقبل به زوجاً، لكنها تصده بسبب تقدمه في السن وخلو شخصيته من أي بريق.

ميرا دائمة الشكوى والانشغال، وهي تشارك في مناهضة صنع القنابل الهيدروجينية، وربما كان احتجاجها ضد الحرب وتطوير الأسلحة الفتاكة محاولة للتعويض عن فراغ حياتها، ويظهر انهماكها في نشاطها التطوعي إلى درجة لم تلحظ أن ابنها أنهى خدمته العسكرية وعاد إلى البيت، لأنها في اجتماعات دائمة وجولات ولقاءات مطولة لشرح القضية التي تهم البشر جميعاً على حد تعبيرها، وهي تأخذ على الجيل الشاب نقص تجربته وعدم اكتراثه بالقضايا الكبرى والشؤون العامة، وتستخف بتشتته وضياعه.

تبدأ المسرحية مع عودة توني من الخدمة العسكرية المنتهية إلى منزل أمه ميرا، ليجد أمه موزعة الاهتمام بين متابعة قضاياها الكبرى وبين مساكنتها لزميله الشاب ساندي ابن صديقة أمه ميلي الخمسينية المتصابية، فيوجه عتاباً ساخراً لأمه بسبب عدم اكتراثها به ونضوب عاطفتها، ويوجه اتهامات لاذعة لساندي الانتهازي الذي يجيد النفاق والتلون للوصول إلى مآربه النفعية، ويقول لساندي: (أنت مثل مايك النمط القديم لرجل السياسة، رجل اللجان طبعاً، ويضيف متهكماً: يجب على الإنسان أن يكون مسايراً لروح العصر: النائب ساندي بولز، رجل الكواليس، مركز المركز في حزب العمال) 53 ـ 54.

تكشف محاورة توني وساندي ومحاورات ميرا وميلي الشاكية، ومحاورة توني وميلي والدة صديقه شخصيات نصف محطمة، يحاول بعضها أن يكون حاضراً في المشهد الاجتماعي، أو يسعى لتحسين وضعه وموقعه دون اكتراث بمن حوله، ويشكو كل واحد من سوء فهم الآخرين له وجرحهم لمشاعره، ويحاول بعضها تقديم خبرته الحياتية لتخفيف الضغط النفسي عمن حوله.

توني يريد الوصول إلى الحقائق بعد أن حاصرته الأكاذيب من كل جانب، وهو متضايق من الكبار ومن السياسيين، ويتهكم على أمه لأنها أنفقت عمرها في وضع حد لشيء لم تعرفه هو الفقر ص 105، ويقول لجيلها الذي يكافح من أجل إيقاف النهج التدميري وصنع الأسلحة الفتاكة: أنتم تتعذبون بسبب شيء بعيد أما ميلي فهي تلمح في سلوك توني وتقربه منها مزيجاً من الانجذاب والتمرد والشذوذ والحيوية المفزعة. ص 70.

تحاول ميرا أن تدفع ابنها كي يكون مستقلاً، وتحثه للعيش بعيداً عنها، لكنها تفاجأ برفضه، وتتضايق من تهكمه على ارتباطها بساندي ومديحها لكفاءته في العمل وحنانه في السرير، فتقول لابنها بفروغ صبر: أنتم الشباب قطيع من المتوحشين. ص 93 وفي حوار شاك آخر بين ميرا وميلي بشأن سلوك الشابين توني وساندي، تقول ميرا: قال لي ساندي مرة أنك أعددته لحياة الخديعة والمكر، ولم يكن أمامه إلا أن يختارها، فترد ميلي باستغراب: إذن هي

غلطتي؟ وتجيبها ميرا مؤكدة: وهل أبناؤنا إلا أخطاؤنا؟ ص 130.

ميرا معجبة بفيليب رجل الأعمال البارع والسياسي المراوغ، وهو يواصل نصحها قائلاً: بإمكانك أن تحققي بتحريك الخيوط وبهدوء نتائج أفضل بكثير مما تحققينه بالاحتجاجات الجماهيرية واجتماعات اللجان وما شابه ص 93، وقد ساكن ميرا في السابق لكنه الآن عازم على الزواج بروز ماري الشابة التي تسخر من المشتغلين بالسياسة، وتنجذب إلى توني الشاب، وترى أن السياسيين يصدقون أنهم قادرون على تغيير الأمور بالخطابة، وتؤكد أن ستة أشخاص في مكان ما من العالم يقررون كل شيء. ص 141.

تسخر ميلي من توني لأنه قليل الخبرة بمعاملة النساء، وتنصحه بمعاشرة مومس قبل عبور مجتمع البالغين، وهو يصارحها أنه يكره النساء ويعدهن أقوى من الرجال، فترد ميلي ساخرة: عندما أسمع الرجال يقولون أن النساء أقوى منهم أتحسس مسدسي! مستعيرة عبارة غوبلز المشهورة بصدد المثقفين. ص 163.

وتحث ميلي الشاب توني على التمرد وتقول له: يجب أن تصرخ وتصبح ثورياً وتقلب كل توازن.

أما ميرا فتجمع في بيتها عشيقها السابق وخطيبته وميلي وابنها ساندي ومايك الودود، وتكبت رغباتها وتركز اهتماماتها على قضايا كبرى مثل الفقر وسباق التسلح والعنف ضد الأطفال والنساء، وتديم الشكوى من سلبية الناس، وتقول لتوني: الناس بلا خيال وتلك هي المشكلة. ص 187.

تزخر المسرحية بصراع على مستويين: مستوى يمثله الكبار الذين أكسبتهم التحولات والخيبات والنكبات خبرة وتجربة، وأنضجتهم وساعدتهم على تحديد أهداف واضحة، ومستوى يمثله جيل الشبان التائهين، وكأن كلاً منهم في صحرائه، لا يقدر أن يتواصل مع الآخرين، ويحاول تقليد الكبار، أو يختار الانعزال عنهم، ولم يختر أي هدف أو قضية تنفعه أو تنفع المجتمع.

أشارت المسرحية إلى وجود نمطين ضمن قطاع الشباب: جيل (الأمان) الذي لم يتبين طريقه ومسؤولياته، وشعاره (اتركونا بحالنا)، وجيل (الشجعان) الذي يحاول أن يكشف طريقه ويلعب دوره، وشعاره (حررونا) ص 198.

والشابة الجميلة روز ماري نموذج يتنازعه صراع داخلي بين ميلها لشاب وسيم من أبناء جيلها، وبين أن تعيش حياة مطمئنة في كنف زوج كهل ورجل أعمال ناجح، وتجذبها العلاقات النفعية السائدة إلى الخيار الثاني ما دام الشبان لا يستطيعون توفير شبكة أمان لأنفسهم، ويعتمد معظمهم على ذويه أو أولياء نعمته.

شغلت ليسنغ بهموم الشباب ومشكلاتهم، ورأت أنها لا تحل دون التفات الدولة والجهات المعنية إلى إيجاد برامج اجتماعية لرعايتهم، ودعت إلى تقليص الإنفاق على الأسلحة ووسائل الدمار الشامل والحروب، ونجحت في إدارة حوار نابض بالحياة، ورسمت شخصيات واقعية تمثل شرائح الطبقة الوسطى، وتصطدم هذه الشخصيات أثناء شروعها بأعمال جدية بضغوط مرئية وخفية، ونلمح في المسرحية نمطين من الاحتجاج: احتجاج موزون منظم، واحتجاج غاضب ومرتجل، والرسالة التي تود المسرحية أن توصلها هي أن الأنانية تبقي الفرد طفلاً ساذجاً، وأن الشاب لن ينضج قبل أن يفهم حاجات الآخرين ويتفهم مشاعرهم ويتعاطف معهم، وهي قضية ظلت ليسنغ تعالجها في أعمالها ومقالاتها، وفي مسرحها الذي طرح مشكلات اجتماعية جوهرية، ووضع الناس نصف عراة أمام أنفسهم، وكشف لهم نقاط ضعفهم التي تحولهم إلى ضحايا عاجزين عن فهم التعقيدات المحيطة بهم، ناهيك عن استيعاب وسائل المواجهة، ولفت إلى قدرة الفن على كبح جماح الفوضى المعممة والعنف الأعمى في عصرنا.

□□

فلسفة الفقـد في تــضاعيف ثنائيــة الموت — الحياة

□ ليندا إبراهيم *

" بقي أنكيدو ممـدداً يأبى جلجامش أن يدفنـه أو يصدقَ أنه مات وأن لا حياة به ويبكيــه بأشد ما يكـون التفجع حتـى جاء يــوم فسقطــت دودة من أنـف أنكيـدو وعنـدها أدرك أنــه مــات.. فهام علـى وجهه باحثاً عن سر الخلود وإكسير الحياة الأبدية "

ملحمة جلجامش

فما موقف الإنسان حيالَ الفقد وبالأخص فقد الابن .. ولا سيما إذا كان الأب شاعراً مرهفاً حساساً ..

فيما يلي مقاربة لتجارب حقيقية عاشها كتاب وشعراء تجلت في إبداعاتهم الأدبية شعراً أو نثراً.

أما الأول فقد علق في ذاكرتنا رمزاً وأغنية وموقفاً ، هو ذاكرة أو جزء من ذاكرة تشكلت مع الأيام لواحد من الشعراء الفحول في عصرنا الحديث بقرنه المنصرم ألا وهو نزار قباني في قصيدته الشهيرة في رثاء ابنه توفيق ..

و أمـا الثـاني : فهـو نـص نثـري للكاتـب الكبير المبدع حيدر حيدر الذي عنونه "مرثية الفتى السماوي " موجهاً إياه لابنه وافد ..

أولاً : نزار قباني :

مـا أن تطالعـك قصيدة قبـاني ، حتـى ترى نفسك مباشـرة وجهـاً لوجـه أمـام فاجعـة المـوت وصدمة الأب بها في نص شعري باذخ :

" مكسرة كجفون أبيك هي الكلمات..

ومقصوصة ، كجناح أبيك ، هي المفردات

---

* شاعرة من سورية.

فكيف يغني المغني ؟
وقد ملأ الدمع كل الدواة..
وماذا سأكتب يا بني ؟
وموتك ألغى جميع اللغات .."

إذاً هو الموت قاصم الظهر وقاهر السرور ، الذي جعل الشاعر – الأبَ يقاسي أشدَّ أنواع العذاب – عذاب الفقد وها هو يحمل ابنه الصغير- الشاب فوق ظهره ويواجه موته وحده أعزل في هذه المواجهة فلا لغة لديه ليرثيه ولا سيف يقارع به نوائب الدهر وصروف الزمان وقد انكسر الآن ، ولا يد له ولا حيلة في دفع هذا القدر حتى ليكاد يذهب عقله ويجن من وطأة الفاجعة – الصدمة ، ويأخذ في وصف ابنه الراحل الجميل بأجمل ما يكون عليه وصف مخلوق : فشعره حقل قمح تحت المطر ، ورأسه وردة دمشقية وبقايا قمر !! ويسترسل في المقطع التالي في وصف ابنه والإخبار عن مزاياه وفتنته وجماله بعاطفة متأججة كحرقة قلبه المفجوع : فقد كان كالمرايا نقاء وكالسنابل طولاً ، صديق العصافير والحمام – إشارة لرقته وعذوبته وبراءته – أميراً كأمراء الحكايات

و تبدو عبثية الحياة في حضرة الموت جلية واضحة لدرجة يهزأ الشاعر منها ويعتبرها نكتة من النكات وهذه قمة الصدمة المأساة الفاجعة وهي أن تتحول قضية إنسانية وجودية كبرى إلى نكتة .

في القصيدة تتجلى فلسفة الحياة في تقبل الأب فكرة الفقد وعقلنتها وإحالتها أسئلة إنسانية وجودية مصيرية يحق له ولسواه أن يسألها لو وجد إلى أجوبتها سبيلاً ..

فهو يعتبر الموت مسؤولاً عن الفقد ويلقي عليه باللائمة ويقول : لو كان الموت رجلاً عاقلاً وله ابن وقلب وعقل مثل البشر إذاً لما أخذ أبناءنا الأبرياء الصغار ولرق قلبه فما أحزننا عليهم ولكان عرف معنى الفقد ووطأته ..

محاكمة منطقية لو أن لها مخرجاً أو تنفيذاً على أرض الواقع ، إذاً ماذا يقصد قباني من هذه المحاولة ؟ إنها فلسفة لفكرة الفقد تمهيداً لقبولها والتسليم بها بعد أن مر بمرحلة رفضها والاستهزاء بها فما أجداه ذلك نفعاً ..

و نص قباني غني عن التعريف والشرح والإطناب ، مترف الشعرية ، واضح لجميع درجات القراء- دَأْبُ لغةِ نزار- جارح في حزنه فاره في وصفه ثائر في جنونه جريء في لغته ، قوي في موقفه عاقل في خواتيمه لم يتجرأ على المقدس فكرة ولا نصاً بل كيَّف نفسه وحزنه وألمه مع الواقع ..

ثانياً : حيدر حيدر :

في "مرثية الفتى السماوي" لحيدر حيدر يذهب الأب إلى أبعد من ذلك ..

في "مرثية الفتى السماوي" إنسانٌ محطمٌ ، وقلبٌ مفجوعٌ ، وظهرٌ مكسورٌ ، وشكيمةٌ مجروحة ، ونفسٌ جَمُوحٌ لا تلين لها عريكة ...

في "مرثية الفتى السماوي" مواجهة للخالق ومحاكمة لله وتحدٍّ للموت ولكن ، في تضاعيف هذا كله رجاءٌ وطلبٌ وخنوعٌ والمرء يعرف في قرارة نفسه أن لا سبيلَ للرجوع إلى الوراء في فعل الموت..

يختلط النص لدى القراءة الأولى على القارئ: فالكاتب معروف بكتابة النص المنثور رواية وقصاً ، لكن القارئ يجد نفسه في خضم بحر عميم من شعرية نص مذهل يسلب اللب ، ويدهش العقل، ويأسر النفس ، يشفع لها مكانة حيدر حيدر وعلو كعبه في مجال الأدب ، ويأخذ في وصف ولده الراحل بأجمل ما يكون عليه وصف إنسان ليجعله يقترب من المخلوقات السماوية :

"إذا رأيتَ الفتى السَّماويَّ مُسَجًّى فوق سريرِ الغمام فلا توقظهُ . اسألِ الصاعقة التي شقّت صخرة اللّهِ إلى نصفينِ لا يلتحمان .."

"إذا رأيتَ الفتى السَّماويَّ نائماً في الصَّمتِ الأبديّ فلا تعكّر سكينته بالكلمات . اسكبْ على جبينهِ الوضّاء دمعةً في لونِ اللؤلؤ ، واكتم الصرخة المدوّيَة كالرعدِ في كهوف الروح"

"الفتى السَّماويُّ الطّالعُ كمَوشور من الضوء والأرج في عتمة العالم. لماذا هوى كنيزك؟"

" هو طفل الزّمّان الأخير " " طارق آخر الليل"

و تتوالى المواقف والاتجاهات والنزوعات التي تتنازع نفس الأديب الأب حيدر حيدر .. ليظهر لنا الإنسانُ الفيلسوفُ الحكيم الواله وقد طحنته الحياة وحلبت شطره ليسأل أسئلة الوجود والحياة الكبرى بكل عفويتها وتلقائيتها وإشكاليتها :

"هل الحياةُ هي النعمةُ أم الجحيم ؟"

"أنلدُ أطفالاً للحياة أم للموت ؟"

لماذا يموتُ الأبرياءُ في العالم؟"

و ليخلصَ إلى رأيهِ وأجوبته وتفسيراته الخاصة :

"لا أحدَ يستطيعُ الإجابةَ على الأسئلة المستعصية :لا الله – الوهم ولا الفلسفة ، ولا العلمُ ولا العقلُ ولا الميتافيزيقيا الماورائية "

"ثمَّةَ وحشٌ لا مَرئيٌّ ينتظركَ في الزاوية المغفلة اسمه : الموت مرتدياً ثوبَ الغدر والاغتيال أو الحرب يقول لك :ها قد أتيتُك أخيراً على حين غرة !"

ثم تأتينا فلسفته في ثنائية الموت- الحياة :

"طيوف تلوحُ على الشاشة في لحظة العبور من الموت إلى الحياة ، لكأن الحياة والموت توءمان أحدهما اسمه الضوء والآخر العتم . هل هما النهار والليل ؟ أم هما قابيل وهابيل ؟

و أخيراً يأتي الموقف الذروة على شكل محاكمة إلهية بطلاها : أحدهما الله الخالق القادر، والثاني : ليس سوى حيدر حيدر الإنسان الأب ..

محاكمة على شكل حوار بينه وبين الخالق تختزل وتختزن كل مراحل الفكر البشري وتطور النفس الإنسانية فيما يخص فكرة الله والخلق والحياة والموت في أسلوب شعري بامتياز مؤثر يكاد يكون – في ظني وتقديري – فوق الشعر والنثر معاً :

"ألستَ الجبّارَ، القادرَ، الحيَّ، الرحيمَ، الغفورَ، القابضَ على مفاتيح الحياة والموت، والذي وسع كرسيُّكَ السموات والأرض !

إنني أتوجّهُ إليكَ ، أنا العبدُ الفقيرُ الحقيرَ في نظركَ ، والذي خلقتني لأعبدكَ وأسبّحَ بحمدكَ ، إن كنت تسمعني ، أنا المفجوع بما هو أغلى من روحي أن تقيمَ المعجزة وتعيدَ ولدي إلى الحياة .

سأوقع معكَ عهداً بالدم كما وقع فاوست مع الشيطان إن أعدتَ الفتى السماويَّ حياً أن أكون عبداً لك إلى أبد الآبدين ..."

أخيراً ..

هو ذا الموت ذلك السر الأعظم الذي حيَّرَ عقول وألبابَ الخلق منذ بدء وعي الإنسان وسيبقى ، حتى الأزل ..

و ها هي ذي الحياة الوجه الآخر للموت ..